درآمدی
بر نقد ساختارهای زیبائی شناسی
عباس سماکار

چاپ دوم
(با بازنگری‌ها)
بخش اول: پیش درآمد

چاپ دوم این گفتار

به رامین جوان

به خاطر نگرش ژرفش بر رویکردهای اجتماعی ادبیات و هنر تقدیم می‌شود

* درآمدی بر نقد ساختارهای زیبائی شناسی
* نوشته: عباس سماکار
* روی جلد: قدسی قاضی نور
* چاپ اول: بهار ۱۳۷۴ (۱۹۹۵)
* ناشر: نشر آموزش

* چاپ دوم: بهار ۱۳۸۵ (۲۰۰۶)
* ناشر: خانه هنر

* آدرس تماس:
e.mail: Abbas.Samakar@gmx.net

پیش گفتار چاپ دوم

بازنگری در این گفتار، ضرورتی بود که پس از گذشت چند سال از چاپ اول آن و به هنگام چاپ دوم پیش آمـد. در این بازنگری به پاره‌ای از ویرایش‌ها نیاز بود، تا زبانِ به‌ناچار پیچیدهٔ این گفتار را شاید اندکی روان‌تر کند. به ویژه، برخی ناروشنی‌های آن را کـه ناشی از سـهـوهای مـوجـود در چاپ اول بود برطرف سازد و واژگان تازه‌ای را نیز برای روان‌شدن گویش فارسی آن بیابد.

با این همـه، هنوز اگـر اُفت و ایرادی در آن هست، از خـواننده درخـواست می‌کنم کـه مـرا در جـریان پیش‌نهـادها و رهنمـودهایش بگذارد. از این لطف، پیشاپیش سپاسگزارم.

فهرست

بخش اول	پیش‌درآمد	صفحه ۳ - ۷
بخش دوم	درآمد	صفحه ۸ _ ۳۲
بخش سوم	ادبیات و هنر	صفحه ۳۳ - ۴۸
بخش چهارم	پیدایش	صفحه ۴۹ - ۵۶
بخش پنجم	اسطوره، حماسه، شعر	صفحه ۵۷ - ۸۳
بخش ششم	رمان	صفحه ۸۴ - ۱۱۱
بخش هفتم	تئاتر	صفحه ۱۱۲ - ۱۲۱
بخش هشتم	موسیقی	صفحه ۱۲۲ - ۱۳۰
بخش نهم	رقص	صفحه ۱۳۱ - ۱۳۵
بخش دهم	نقاشی	صفحه ۱۳۶ - ۱۴۶
بخش یازدهم	پیکره سازی	صفحه ۱۴۷ - ۱۵۳
بخش دوازدهم	معماری	صفحه ۱۵۴ - ۱۵۹
بخش سیزدهم	سینما	صفحه ۱۶۰ - ۱۸۳

www.rawij.com

بخش اول

پیش‌درآمد

درون‌مایه و انگیزهٔ این گفتار، روشن ساختنِ چگونگی و چندگونگیِ ساختارهایِ زیبائی‌شناسی و ورود به‌حوزهٔ همگانیِ نقد و روشن‌گری در بنا و چارچوب آن است.

هنر و ادبیات را می‌توان از زاویه‌هایِ گوناگونِ تاریخی، اجتماعی و یا صرفاً ساختارشناسی بررسی کرد. بررسی و کنکاش در دیدگاه‌هایِ تاریخی و اجتماعی این گفتار تا به‌حال در آثار بسیاری ارائه شده است و قصد نگارنده ورود به‌این گستره نیست. هرچند، هرجا لازم بوده، به‌جنبه‌های تاریخی و اجتماعیِ موضوع نیز اشاره شده؛ ولی در این‌جا، کوششِ بیش‌تر، بر روشن‌ساختن جنبه‌هایِ ساختاریِ نقد ادبی و هنری بوده است.

ساختارها، گستره‌هائی از کارگزاری هنری و ادبی اند که فرآوردهٔ حوزه‌هایِ معین زیبائی‌شناسی، سبک شناسی و دستوری به‌شمار می‌آیند. گستره‌هائی که ضمن اشتراکِ پایه‌ای در هنر و ادبیات، در هرکدام از آن‌ها مرزها و جدائی‌های ویژهٔ خود را دارد. گونه‌ای سبک و سیاق که در هر هنر به‌شکلی

نمایان رخ‌می‌دهد و در عین‌حال، به‌گونهٔ همگانی نیز، چیزی از آن در تمام زمینه‌هایِ هنری و ادبی یافت می‌شود. به‌این معنی که، فرق بین هنر و ادبیات، در بنیاد، چیست؟ چه نمایه‌هائی آن‌ها را در ساختار از هم جدا می‌کند؟ و همین‌طور؛ در گونه‌بندی ادبی که در برگیرندهٔ افسانه، حکایت، نمایشنامه، شعر، داستان و فیلم‌نامه است؛ و در هنر که شامل نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری ، موسیقی، رقص، تئاتر و سینما ست ،کدام جدائی‌ها بازشناسانندهٔ این گونه‌ها از یکدیگر است؟

برای مثال، ساختار و پایه‌های زیبائی‌شناسی در تئاتر چه شکلی دارد و جدائی آن با ساختار یک هنر دیگر، فرضاً سینما در چیست؟ و یا جدائی فرضاً داستان از شعر چگونه است؟ کجا مرز یکی پایان می‌یابد و مرز دیگری آغاز می‌شود؟ و در عین حال، یگانگی و هم‌گونی هنرها و ادبیات با هم کجا ست؟

برای پرداختن به‌این موارد، هم‌چنین لازم است اشاره شود که هنر چیست، چرا و چگونه خلق شده و تا کنون، در کل به‌چه شکل و صورت به‌کار انسان آمده است؟

جمع‌بندیِ دستاوردهایِ ساختاری در هنر و ادبیات، فارغ از این‌که هرکدام با چه اهدافی به‌وجود آمده و از هر سبک و شیوه، چگونه و با چه اهدافی بهره‌برداری شده، کاری سودمند و ضروری است. ساده‌ترینِ این سودها، یاری به‌درک و برداشت بهتر از اثر هنری و آفرینش هرچه درخشان‌تر آن ست. وقتی هنرمندان و دوست‌داران هنر، به‌دانشِ شناخت و بررسیِ پدیده‌های

www.rawij.com

هنری مجهز شوند، کارائیِ آن‌ها در شناسائی و آفرینش بالا خواهد رفت و این موضوعی است که سود گوناگون آن برای کسی پنهان نیست.

البته کاوش در این زمینه‌ها، پیش از این به‌گونه‌هائی چه در ایران و چه در جهان، در بخش‌ها و پاره‌های هنر و ادبیات انجام گرفته و آثار بسیاری در زمینهٔ شناخت بنیادها و روی‌کردهای هنری و ادبی تدوین شده است. کوشش نگارنده در این‌جا، این است که با توجه به‌این آثار و با بهره‌گیری از آن‌ها، از تکرار خودداری کند و کاری اگر نه پُربار، ولی تازه در این زمینه ارائه دهد.

و بی‌تردید، هدف، این هم نیست که تمام تحولات ساختاری بررسی شود. این مهم از توان و بضاعت نگارنده بیرون است؛ بلکه، تنها یک بررسیِ کلی و توجه به‌نقطه عطف‌های ساختاری هنر و ادبیات مورد نگر است؛ و در همین اندک نیز از تکرارِ بررسیِ ساختاری در شکل‌های مشابه هنرهای گوناگون خودداری شده است.

***

درآمد

هنر چیست؟ این نخستین پرسش است. از این نخستین‌تر، آن‌که بپرسیم هنر چگونه و چرا پدید آمد و اساساً این پدیدار کجا و چگونه به کار انسان آمده‌است؟

با دقت در پرسش دوم و یافتن راز پدیداریِ هنر، می‌توان امید داشت که پاسخ پرسش نخستین، یعنی کلید درک چیستان هنر نیز به دست آید. اما، برای روشن شدن راز پدیداریِ هنر ضروری‌است مجهز شویم، رخت سفر بپوشیم و به زمان‌هایِ دوربرویم؛ به خیلی دور. به دوران پارینه‌سنگی که حدوداً از چهل‌هزار تا ده‌هزار سال پیش به درازا کشیده‌است[1].

اولین آثاری که‌از بشر به دست آمده متعلق به محدوده‌هائی‌از این دوران است. در غارهایِ لاسکو(**Lasco**) در مونتینیاک (Montignac)، در منطقه دُوردُونی(***Dordogne***) فرانسه و در غارهایِ آلتامیرا **(Altamira)**، در دامنهٔ جنوبیِ سلسله جبال پیرنه (Pyrenees) که

www.rawij.com

شمال آن فرانسه قرار گرفته و پائینِ آن سرزمین فراخ اسپانیا آغاز می‌شود، نخستین آثار هنر انسان نخستین بر دیواره‌هایِ سنگی این غارها پیدا شده است.

از دورهٔ پارینه‌سنگی، در بسیاری نقاط دیگر جهان نیز آثاری موجود است؛ از جمله، ونوس ویلِن‌دورف(Wielendorf) و آثار دیگر از کناره‌های دانوب(Danube) نقاشی‌ها و کنده‌کاری‌هایِ نجد(Najd) ایران و مانند این‌ها. اما، آثار به جامانده در غارهایِ لاسکو و فُون دوگوم (Font de Gaum) در کشور فرانسه و آلتامیرا در کشور اسپانیا سندهای پُر ارزش بیشتری برای بررسی‌انگیزهٔ نخستین و ذهنیت و درک و دریافت آغازین بشر از هنر به دست می‌دهند. این آثار عبارت‌اند از تصاویر گوناگونی‌از شکار و نقش‌هائی‌از دست انسان [۲].

با دیدن این نقش‌هایِ دیواری، این پرسش پیش می‌آید که نیت انسانِ نخستین از کشیدن آن‌ها بر دیوارهٔ غارها چه بوده‌است؟ آیا او در و دیوار محل زندگی خود را با آن‌ها آذین می‌بسته و به قصد بازی و لذت از زندگی، این نقش ها را می‌کشیده است؟ آیا او هنر را نهادی درخود و مستقل می‌پنداشته است که بتواند جدا از شرایط زیستی و معیشتی‌اش وجود داشته باشد؟ آیا این‌ها آثار هنری با مفهوم امروزی ست؟ و آیا درک و دریافت بشر نخستین از هنر، اساساً همان دریافتی‌است که‌انسان امروز از هنر دارد؟ و یا این نقش‌ها، بیشتر از هر چیز به نیت رفع اولین نیازمندی‌هایِ

انسانی‌اش پدید آمده و برآوردنِ نیازی گنگ و نابخود در او را به‌دنبال داشته‌است؟

در این‌باره‌اختلاف نظر هست. یکی هنر را امری ابدی و ازلی که در نهاد بشر است و ریشه در ماورایِ طبیعت او دارد می‌پندارد و دیگری گمان می‌کند؛ هنر واقعه‌ای تاریخی و پاسخ انسان به نیاز بی‌واسطهٔ چیزی ست که، در پایه‌ها و نخستین جلوه‌هایش با زیست اجتماعی و حیات معیشتیِ او گره می‌خورده‌است.

برای بررسیِ این دومی که،این گفتار پایگاه نظریِ خود را در آن می‌یابد، ضروری‌است که به یاری دانسته‌های موجود نگاهی به شرایط زیستیِ انسان نخستین بیندازیم.

به سپیده‌دَم تاریخ برویم. به آن صبح‌گاه مه‌گرفته و خفه‌ای که‌انسان از بردگیِ قرن‌ها شب طولانیِ طبیعت حیوانی خود سر برآورده و با قامتی راست بر آستانهٔ جهان، بر درگاه کوه‌ها، با چشم انداز فراخی از دشت‌هایِ مخوف در برابرش، به پا ایستاده است و دنیایِ تازه را با بیم و تردید می‌نگرد. هنوز، چند ده‌هزار سال به مفهوم امروزیِ «انسانَ» وقت باقی‌است و او هنوز از خواب دیرینه‌ـخام‌سری خود رها نشده و در اندیشهٔ رمز و رازی‌است که در برابرش هزار رنگ و چهره به خود می‌گیرد. به‌راستی،انسان در این لحظه به چه می‌اندیشد و تفکر آن‌روز او، در بارهٔ هنر چقدر با اندیشه‌هایِ امروزی هم‌خوانی دارد؟

www.rawij.com

در دوران پارینه‌سنگی، انسان هنوز به کشاورزی دست نیافته و تولیدکننده نیازمندی‌های غذائی خود نیست[۳]. در این دوران، انسان ریزه‌خوار و طُفیلی طبیعت است و تنها راه گذرانِ معیشت او، شکارِ حیوانات وحشی و گردآوری میوه و برگ و ریشهٔ درختان و گیاهان خود رو ست. طبعاً، چنین انسانی‌اختیار کامل زندگیِ خود را ندارد؛ بلکه دست به دهان و ترس‌خوردهٔ طبیعتی‌است که هستیِ او را گاهی مهمانِ گشاده دستی و زمانی درگیر قهر خود می‌کند. باید کوشید زندگیِ ناپایدار چنین موجود بی‌پناه و ترس‌خورده‌ای را در ده‌ها هزارسال پیش، در غارهایِ لاسکو، آلتامیرا و نظایر آن دریافت، تا بتوان به نیت او از خلق هنری پِی برد.

«دلایل بسیاری وجود دارد که نشان می‌دهد این نقاشی‌های دیواری برای انسان نخستین نقش زینتی نداشته‌است و می‌توان ثابت کرد که‌انسان این نقش‌ها را به مثابهٔ جادو کردن حیوانات و غلبه‌یافتن بر آن‌ها و طی مراسم خاصی می‌کشیده‌است. البته‌این نوع جادوگری شکلی خام دارد و با جادوگریِ متاخرتر بشر در دوران نوسنگی، که مرحلهٔ پیشرفته‌تری‌است تفاوت داشته‌است. از جمله‌این‌که نقاش و شکارگر نخستین می‌پنداشته‌است که با دست‌یافتن به نقش حیوان خودِ آن را هم به تصرف در می‌آورد[۴]». ولی مسئلهٔ مهم‌تر، این است که او چگونه تصویرگری را آغاز کرده و به قدرت «نقش» پِی برده و از چه روی این نقش بر او تاثیر روانی یافته‌است؟

قدیمی‌ترین آثارِ یافته شدهٔ نقاشی، تصاویری‌از دست انسان بر دیوارهٔ غارها ست[۵]. این نقش‌ها، بر دیوارهٔ غارها و در زمانی بسیار پیش از نقش‌های شکار کشیده شده‌است. اکنون پرسش این‌جاست که اگر نقش‌های شکار به هدف جادو کشیده می‌شده، نقش این دست‌ها به چه نیتی به وجود آمده‌است؟ واقعاً، این نخستین رازواره‌ها چیست که قدمت آن بیش از نقاشی حیوانات بر دیواره‌ها ست؟

با مشاهدهٔ شباهت شگفت‌انگیز اندازه، نوع و طرح این نقش‌ها به دست، می‌توان حدس زد که‌انسان نخستین، اول‌بار تصادفاً دست آغشته به رنگ خود را به دیوار زده و به‌این ترتیب نخستین «نقش» را به دست آورده‌است. ولی، او با تکرار این نقش به چه نتیجه‌ای می‌رسیده و چه‌احساسی‌از دیدن تصویر دست خود بر دیوار غار پیدا می‌کرده‌است که نمونه‌های متعددی‌از این نقش بر دیواره‌ها دیده می‌شود؟

بعید به نظر می‌رسد که‌این هم نوعی جادوگری باشد. باید توجه داشت که فاصله تاریخی بین اولین تصویرهای دست انسان بر دیواره غارها تا تصاویر بعدی که جنبه جادوگری و اجرای مراسم مهار کردن شکار را دارد بسیار زیاد است. آرنولد هاوزر می‌گوید: «می‌دانیم که هنر نامبرده‌از آنِ شکارچیان بدوی بوده [...] که به خدایان و جهان و زندگیِ فراسویِ مرگ باور نداشته‌اند. [...] فاصلهٔ میان اثر دست‌ها و حتی‌ابتدائی‌ترین جانورنگاریِ دوران کهن سنگی، بسیار وسیع است و هیچ‌گونه مدرکی‌از

www.rawij.com

گذار ممکن یکی به دیگری در دست نداریم. [...] تصور می‌شود که یک مرحلهٔ پیش از جادو[...] تقدم دارد.[...] فرمول‌هایِ جادوئی، پیش از آن‌که تدوین شوند می‌بایست مؤثر بودن خود را ثابت کنند. [...] آن‌ها [نقش دست‌ها] بی‌گمان بدون پژوهش آگاهانه یافته‌شده و انسانِ ماقبل جادو، به‌احتمال، رابطهٔ میان رونوشت و اصل را به تصادف کشف کرده‌است.»[۶]

پس، نزدیک به یقین، این آثار به نیت جادوگری بوجود نیامده؛ بلکه رسیدن به آن اتفاقی‌است. در این مرحله، انسانِ غارنشین هنوز به آن درجه‌از تفکر نرسیده‌است که بین موجود زنده و تصویر او -که به شکل اتفاقی بدان دست یافته‌است- تفاوت قائل شود. چنین انسانی که در درگیریِ با بغرنجی‌های زندگی، امکانِ اندیشیدن به شیوه‌هایِ پیچیده را نیافته‌است هنوز با مفهوم جدائی جسم از جان آشنائی ندارد. هنوز مفهومی‌به نام «جان» برای‌او درک شدنی نیست. ذهنیت سادهٔ وی نمی‌تواند رابطهٔ این‌دو را که در مرتبهٔ اندیشگی، مرحله‌ای پیشرفته‌تر است دریابد. برای‌او، موجود بی‌جان با موجود جاندار (تصویر دست با خود دست) یکی‌است. با این تفاوت که یکی متحرک است و دیگری ثابت. حالا چرا این دیگری ثابت است و یا دیگر قادر به حرکت نیست، به دیدهٔ عقلانی‌او اهمیتی ندارد. «نیایش‌ها و مراسم تدفین کاملاً روشن می‌سازند که [بعدها] انسانِ نوسنگی، جان را به منزله گوهری جدا از تن، ادراک

می‌کند.[...] لوئی برول، از سرخ‌پوستی بنام سیوکس در یکی‌از قبایل اولیهٔ امروزی نقل می‌کند که سرخ‌پوست مذبور که دیده بود پژوهش‌گری طرح‌هائی می‌کشد، گفته بود: «می‌دانم که‌این مرد بسیاری‌از گاوهایِ کوهان‌دار ما را تویِ کتابش کشیده است. خودم پیشش بودم که‌این‌کار را کرد. از آن وقت دیگر ما گاو کوهان‌دار نداریم.»[۷]

این همانیِ تصویر و موجود زنده، و تکرار نقش دست‌ها بر دیوارهٔ غارها نشان می‌دهد که تصویرِ به وجود آمده، باید از خود ذهنیتی در سازنده‌اش به وجود آورده باشد که در زندگی‌او پدیدهٔ تازه‌ای شمرده می‌شده‌است. به‌احتمال زیاد، او از این‌رو به تکرار دست زده‌است که، پدیدهٔ «نقش» را شناسائی کند. و این قدر پیدا ست که این «نقش» بی‌حرکت، این «ثبوت»، این ماندگاریِ موجود زنده در چارچوب نازک تصویر، نوعی جذابیتِ رمزآمیز دارد که‌او را به شدت افسون می‌کند. شاید بتوان این افسون را نطفهٔ لذتی دانست که بعدها «لذت زیبائی‌شناسی» می‌شود. در واقع، با کشف این افسون است که‌او از آن پس، عامدانه به نقش شکار بر دیوارهٔ غار می‌پردازد تا آن‌چه را در طبیعتِ قهار با ترس و دشواری به چنگ می‌توان آورد، در عرصهٔ تصویر -که با وجود زنده یکی می‌نماید- آسان به دست آید. و این، باید نوعی‌خشنودی روانی در پی داشته باشد. چون این انسانِ ناپختهٔ دیرین، با تمام خام اندیشی‌اش می‌داند که دست‌یابی به آن‌چه شکمش را سیر می‌کند با شکارهای تصویر شده تفاوت دارد. ولی‌او با

www.rawij.com

تصویر کردن جانور بر روی سنگ و با نیزه زدن به آن و زخمی کردنش، می‌پندارد که شکار را در طبیعت نیز زخم زده و یا توانائی زخم زدن به آن را پیدا کرده‌است.

جرج لوکاچ در نقد به «تونیو کروگر» چنین می گوید:

«هنرمند باید غیرآدمی‌زاد باشد، اَبرمرد باشد. باید با انسانیت ما نسبتی دور و بیگانه داشته باشد. فقط در چنین حالتی در موقعیتی‌است، یا بهتر است بگویم فقط در چنین حالتی وسوسه خواهد شد که زندگی را به بهترین وجهی نشان دهد، نمایش دهد، تصویر کند. استعدادِ سبک و شکل و بیان، چیزی نیست جز همین بینش خون‌سردانه و خُرده‌گیرانه به طبیعت. می‌توان گفت که ویران کردن و خنثی کردن باید هم‌چون شرط نخستین، وجود داشته باشد.»[۸]

پس، می‌توان از پدیداری خیره کننده، از توسل به نوعی‌افسون زدگی و دریافت نیروئی ویرانگر و خنثی‌کننده نام برد که‌انسان را در اولین برخوردهایش با «نقش» به شدت مجذوب خود کرده‌است. این مجذوبیت و خیرگی، این آغازهٔ دریافت‌هایِ پیچیده که موجب تَشکُل مفاهیم می‌شود و بشر را به جادوگری می‌رساند، این هنرِ نابخود و اندیشه‌زا که در خام‌ترین شکلش هم محصول تفکر انسان است او را به هیجان می‌آورد.

از همین دریچه تاریخی، می‌توان دید که‌انسان از همان سپیده دَم نخستین چگونه تا کنون کوشیده‌است در منیتِ پیش‌تاریخش حلول کند و

در پیِ خویش برآید. در این حلول، تلاش او برای رهائی‌از تنهائیِ ترس‌آوری که بر جهانش سایه‌انداخته ـ حتی اگر در آغاز تلاشی ناخودآگاه هم باشد ـ پیدا ست.

ابزاری که‌انسان اکنون برای بیان ناتوانی و ترس خود از طبیعت یافته چیست؟ در واقع، همان «نقش اتفاقی دست» و متاثر از آن، تصویر محصور شده و به‌اختیار درآمدهٔ شکار بر دیوارهٔ غار. به عبارت دیگر، انسان، پیش از دست‌یابی به دانشِ روان، از طریق هنر نیاز روانی‌اش را برمی‌آورد و ترسش را از طبیعت می‌زداید. انسان، با تجربه کردن هنر، به قدرتی دست می‌یابد که دانش جادوگرانهٔ اوست. هنر، همانا اولین ابزار او برای‌ارتقاء روانی و دست‌یابی به دنیائی برتر و پیروزی بر دنیای حیوانی و ریزه خواریِ طبیعت و ابزار رهائی از ترس از پرتگاه هولناکِ گرسنه‌گی. انسان، قبل از آن‌که به‌ادراک و شناخت مشخصی‌از خود، کاری که می‌کند و از شرایط زیست و نیروهای ترسناک آن برسد، با شاخک‌های حسیِ هنر، جهان را شناسائی می‌کند و پس‌آن‌گاه به خودشناسی و دانش و غلبه بر طبیعت و ابزار سیر شدنش می‌رسد. به‌این شکل، انسان توانا می‌شود به یاری هنر بر ترس از بیرونِ خود غلبه کند.

ولی مسئله به همین‌جا خاتمه نمی‌یابد. وقتی‌انسان به‌این مرحلهٔ دگرگونی می‌رسد، مشکلی دیگر در این تحول تاریخی رخ می‌نماید. هم‌چنان که بشر قدم برمی‌دارد تا پیش‌تاریخ خود را در یک پگاه طلائی پشت سر

www.rawij.com

بگذارد تنهائی‌او دو رویه می‌شود.

انسانِ نخستین، موجودی‌است با زندگیِ به ناچار جمعی که به خاطر دشواری‌هایِ گوناگون، نیازهایِ زندگی‌اش تنها به خورد و خوراک و تولیدِ مثل و سرپناه‌یافتن محدود است. زندگیِ او از این‌رو به ناچار جمعی‌است که تنهائی، برای‌او معنائی جز مرگ ندارد. در زیست‌گاه پرخطر دوران نخستین، حتی برای گروه‌ها و دسته‌هایِ انسانی نیز پیروزی بر شکار و گردآوردیِ غذا (که به شکل دسته جمعی‌انجام می‌شده) همیشه امری توام با توفیق نیست؛ چه برسد به آن‌که چنین انسانی -که به ویژه در سنین بالا نیرومندی خود را از دست می‌دهد و در مقابل نیروهای طبیعت بی‌پناه می‌ماند- بخواهد به تنهائی بر این امور چیره شود. بنابراین، تداوم زندگی، نیاز به چیره‌گی بر نیروهایِ طبیعت، نیاز به حمایت و ایمنی و نیازهایِ روانیِ دیگر، زیست جمعیِ انسان را حکم می‌کند.

در پگاهِ نخستین، در سحرگاهی که‌انسان از بردگیِ قرن‌ها شب طولانیِ طبیعت حیوانی به‌اندازه کافی فاصله گرفته، تنهائی، واقعاً هراس انگیز است. این تنهائی، به معنی بی‌پناهی در برابر نیروهای بیرونی و قهار طبیعت، یک تنهائیِ دسته جمعی‌است. در این شرایط، انسان هنوز عادت ندارد که پس از شکار یا تلاش برای گردآوریِ غذا، در تنهائیش، در تکلمی‌خاموش با خویش درگیر شود و دنیایِ ویژهٔ خود و ترس و امید یگانه‌اش را بسازد. در این دوران، ترس او، از بیرونِ خود، یا به عبارتی‌از

بیرونِ جمعیِ او ست. آن‌چه دیگران را می‌ترساند او را نیز به همان گونه می‌ترساند. مجموعهٔ تمام نیروهائی که حیات شکارگر را تهدید می‌کند، تنها ماندن هریک را با خشونت و مرگ رقم می‌زند. به‌این اعتبار، انسان فردِ جمعی ست که در سپیده‌دم تاریخ می‌کوشد بر یک تنهائیِ همگانی غلبه کند.

اکنون، چنین موجود ترس‌خورده‌ای که حتی با خود خلوت نمی‌کند، چقدر امکان آن‌را دارد که به پدیده‌ای مانند هنر به مفهوم امروز بیندیشد؟ برداشت از هنر، به عنوان نهادی مستقل و متکی به خود، مربوط به زمانی‌است که‌انسان در دستگاه اندیشگی‌اش قادر به‌ادراکات پیچیده می‌شود و چنین انسانی، کسی‌است که فراغت و امکانِ تنهائی و اندیشیدن به چیزی بیرون از زندگی روزمره، و امکان درکِ استفاده‌از آن را دارد. انسانِ نخستین چنین فراغت و امکانی را فاقد است. او در خلوت خود جز ترس از طبیعت، دغدغهٔ خاطر دیگری نمی‌تواند داشته باشد که دل مشغول آن شود. و دغدغهٔ طبیعت، پدیداری همگانی‌است نه فردی. یعنی «تنهائی» امری همگانی ست و هرکس در خلوتش نیز با دیگران سر می‌کند تا ایمن باشد. بنابراین، خلوت کردن با خود به مفهوم ما، برای‌او بی معنا است. وجودی مثل «من» برای‌انسان نخستین چه معنائی جز تنهائی در برابر نیروهایِ قهرآمیز طبیعت می‌تواند داشته باشد. «من»، یا فردیت هرکس تنهائیِ او ست. فرورفتن به درون خود (فردیت)، پدیداری متاخر است.

www.rawij.com

فردیت، همانا حاصل دوران ویژه‌ای از هستیِ اجتماعی بشر است. فردیت، ذهنیت انسانِ آسوده‌ای‌است که چیزی برای‌از آنِ تنها خود کردن دارد. پس، «من» باید معنائی متعلق به انسان تولید کننده و گردآورندهٔ مازاد باشد. «من»، به عنوان انسانِ صاحب امتیاز، همین‌که از تنهائی به درمی‌آید، دیگر «من» نیست. وجود دیگری ست که‌از کالبد انسان سربرمی‌آورد تا حتی درون خود او را نیز به نابودی بکشاند. این وجودِ «دیگر» کیست؟ و آیا «تنهائی» ترسِ از خود نیز به حساب نمی‌آید؟ آیا «من»، وقتی تنها ست با خود نیز بیگانه نمی‌شود؟

به‌این شکل، انسانی که به حوزهٔ این‌گونه مفاهیم می‌رسد، هم از تنهائی می‌ترسد و هم نزد دیگران به خود پناه می‌برد تا تنها باشد. یعنی‌انسان، هم از «تنها» شدن می‌ترسد و هم در نوعی بیگانگی با «خودِ جمعی»اش «تنها» می‌شود. و این درست از زمانی پیش می‌آید که‌او، در یک تحول تاریخی، هنگام عبور از موقعیتِ ریزه خواریِ شکارگرانه به موقعیتی تولید کننده و خودکفا، «خودِ جمعی»اش را به بهای یک «خودِ فردی»ی نویافته و «صاحب امتیاز» گم می‌کند. یعنی زمانی فرامی‌رسد که نمود همگانیِ ترس بی‌رنگ می‌شود و جنبه فردیِ آن قوت می‌گیرد. این همان زمانی است که‌انسان از مازاد دیگران، آنِ خود را جسته و در حراست از «من»ش برآمده است. از این پس، چهرهٔ او در غباری دوران‌ساز فرومی‌رود و در دفاع از آن‌چه گرد می‌آورد است که «تنها» می‌شود.

در این حالت است که‌انسان می‌تواند از آن موجود مشکوکی که در اعماق وجودش خانه می‌گزیند به هراس بیفتد و از خود نیز بترسد. این تنهائی برای ذات جمعیِ او کشنده است و هردم از اعماق فشار می‌آورد. اکنون، تنهائی و ترس، از بیرون به درون انتقال یافته‌است. در واقع، همین‌که انسان از آشنا و حمایتگر شکارگر پیشین‌اش، از «دیگری» که‌اکنون مانند او خواهان اضافات و بنابراین دشمن است می‌ترسد و به درون خویش پناه می‌برد، تنهائی‌اش دو رویه می‌شود. او، در حالی‌که هنوز از قهر طبیعت رنج می‌برد، رویهٔ دیگری‌از ترس را نیز می‌شناسد: ترس از «خود» را.

این‌جاست که باز هنر به سراغش می‌آید تا او را از این ترس نیز برهاند. از این پس، هنر در تمام دوران‌های سلطه و امتیاز رد جوامع بشری، هنر بیان وضعیت همین سلطه است. و این‌بار، دست‌آویزی به هنر، اتفاقی نیست. این‌بار، به جای نقاشی (هنر اتفاقی)، شعر (هنر عامدانه) به کمک او می‌آید تا او (انسان صاحب امتیاز) را از این ورطه نجات بخشد.

انسان، در زیستِ به ناچار اجتماعی خود نیازمند دیگران است. بنابراین، در او در این موقعیت تازه نیز می‌کوشد از درِ آشتی درآید و بار دیگر «خود جمعی»ش را بیابد. و در این راه پر سنگلاخ به شعر توسل می‌جوید.

اگر نقاشیِ آغازین پاسخ به بیرون (ترس از طبیعت) بود، شعر، پاسخ به درون (ترس از خود) است. چهرهٔ مجرد انسان، بُعدی تاریخی دارد. اما کافی ست پرده را پس بزنیم و در چشمان زنده‌او بنگریم تا فورا بُعد

www.rawij.com

تاریخی خود را از دست بدهد و به چیزی پر از خون، حاضر و لمس شدنی تبدیل شود که امروزی ست. در واقع، انسان همواره «امروزی» ست. در هر مقطع از تاریخ نیز که به‌او بنگریم «امروزی» است. تاریخ عبارت است از جمع‌بند لحظه‌ها و همیشه کلی ست. ولی فقط همین «لحظه‌ها» ست که زیسته می‌شود. غیر از این، هرچه هست افسانه است؛ چیزی انتزاعی و کلی و غیرقابل زیست که تنها در عرصهٔ مفاهیم می‌توان به آن نظر داشت. در طول زندگیِ بشر، جز هنر، از تاریخ چه باقی مانده‌است؟

ژرژ دوهامل می‌گوید: «همه یادداشت‌های سفرِ جنگجویان تروا، در پیچ و خم قرن‌ها از دست رفته است. فقط ایلیاد و اُدیسه‌است که باقی مانده.»[۹]

به کمک همین‌ها ست که انسان تاریخ خود را می‌شناسد. تاریخ، «گذشته» است. این «گذشته» فقط در هنر است که شکل «هنوز و حال» را به خود می‌گیرد. زندگی، اصولاً خود را در هنر باز می‌یابد و اصول آرمانی یا واقعیتِ خود را بازسازی می‌کند. هنر ابزاری ست که‌انسان ساخته تا خود را نجات دهد، تاریخ را نجات دهد. هنر رد پایِ انسان در تاریخ است. بدون آن، تاریخ در تاریکی قرن‌ها گم می‌شود. در تمام طول تاریخ، با هنر است که‌انسان احساس امنیت می‌کند. تاریخ و گذشته بشری، بدون هنر بُعدی تاریک و غم‌انگیز به‌خود می‌گیرد؛ تاریک، سیاه. آینه‌ای بی‌عمق، با تصویری کدر و گنگ؛ آینه‌ای که‌انسان نمی‌تواند چهرهٔ پیشین‌اش را در آن بنگرد. انسان در هنر آرزوها را تجربه می‌کند؛ آرزوهائی که در زندگی

کمتر امکان برآوردن آن‌ها هست. در هنر، تمام خوبی‌ها، آن‌چنان که باید باشند تجربه می‌شوند و تمام پلیدی‌ها، آن‌چنان که هستند. در هنر، حقیقت تجربه می‌شود؛ آن‌چه در زندگی شخصی اتفاق نیفتاده، ولی جزو حقیقت زندگی‌است. «زن زیبا» را به «عروسک» تشبیه می‌کنند. یعنی «واقعیت»، با چیزی «ساختگی» مقایسه می‌شود تا اوج زیبائی به فهم درآید. یا در اساطیر، ونوس، مثال زیبائی است. آیا او در واقعیت موجود بوده و یا او تجسم اغراق‌آمیز زیبائی ست؟ آرزوئی که، بشر در سر می‌پرورانده؟ «تخیلی» که، زیباتر از «واقعیتِ» موجود است؟ اوج کمال خواهی؟ چیزی مانند حرکت دیگر خدایان اساطیری، هم‌چون خدایان المپ که‌اغراق در اوج تحرک و زیبائی‌اند؟ و همهٔ این‌ها چیست جز، بازتولید ذهنیت سلطه ایدئولوژی موجود؟

همه‌این‌ها نشان می‌دهد آن‌چه در هنر پیش می‌آید به ندرت در زندگیِ طبیعی موجود است. هنر، بیان اغراق‌آمیز زیبائی‌شناختی و تحرکِ دل‌خواه (آرزو شده) زندگی ست. بنابراین، بود این جهان، از هنر سامان می‌گیرد و هنرمند، بی‌مهابا در میدان شلوغ ساختارهای پیچاپیچ آن پیش می‌رود و گم نمی‌شود. سرش پر از اوهام و خیال‌های واقعی‌است. گاهی در خیال، واقعیتی سوزان‌تر از خودِ واقعیت نهفته است. پس، هنر که خیالی بیش نیست، واقعی‌تر از واقعیت می‌نماید و با حقیقت شانه به شانه می‌شود. انسان در گنج هنر جرثومه و چکیدهٔ بهترین آرزوهایش را برای نسل‌ها

www.rawij.com

ذخیره می‌کند و تاریخ را می‌سازد. در هنر، زندگی چنان واقعی می‌جوشد که بیرونِ آن، چیز ساده و پیش پا افتاده و نگران کننده‌ای ست. و طبیعی ست که یک «زندگی درخشان و طراز نوین» بسیار پر شکوه‌تر از یک زندگی پیش پا افتاده (روزمره) است. بدون هنر، انسان از زندگی و واقعیت این جهان می‌ترسد. قدرتِ زبان در تصویر آن روح سبعانه و تصاحب‌گرِ بشری‌انکار ناپذیر است. هر شیوهٔ منیت جهانی، خود را به عنوان بُرش نازکی‌از این کلیت (تاریخ)، در حالت‌های متفاوت و تجددخواه تجربه می‌کند. «من»، با دریافت خود در حالت‌های نو، به دریافت پاره‌هائی‌از تاریخ دست می‌یابد. اگر زیر ذره‌بین هنر به‌اعماق تاریخ نگاه کنیم؛ برش‌های نازکی‌از این جهان که «من» باشد، هم‌چون اوراقی‌از دفتری عظیم پیدا ست. چقدر این مفهوم، با مفهوم مجردِ «انسان» که کلیت یافته تاریخی‌است، با مفهوم «مجرد»ی که آدمی‌می‌تواند نسبت به بود و نبود آن بی‌تفاوت بماند فرق دارد. فردیت، به شکل شگفت انگیزی ظریف است و نقش غول‌آسائی در تحول هستیِ مجردِ تاریخی بازی می‌کند.

انسان وقتی فردیت یافت و توانست با خود خلوت کند به پیشرفت رسید. در واقع تنِ خونی و ملموس «فرد» همواره می‌کوشد خود را از غبار «تجرد» که بر وجود تاریخی او سایه انداخته است بیرون بکشد و در هر بُرش زمانی خود را بازیابد. تنها ازاین طریق است که کلیت او از تجرد خام تاریخی به درمی‌آید و منیت می‌یابد. انسان، برای‌این‌که در ابعاد تاریخ گم

نشود و از ذات پر شکوه و روح نرمِ آبگونه‌اش به دور نیافتد، هرجا که به عرصهٔ مقولات پا می‌گذارد می‌کوشد به آن گوهر ارتباط -هنر- که‌او را به ذات یگانه‌اش وفادار نگه‌می‌دارد دست آویزد. پس، هنر یک واقعهٔ تاریخی ست. به‌این‌گونه و در این گذرِ پرسنگلاخ، هستی در هنر چنان از زیست خام‌سرانهٔ شکارگر دور می‌شود و به مفاهیم می‌رسد و چنان در ذهن ژرفا می‌یابد که گوئی یک‌سره جانمایه‌ها در آن ست. گوئی آن نیروی جاذبه که از تصویر دست بر دیوار غارهای نخستین برمی‌خاست، از میان همهٔ سال‌ها و رویدادهائی که تاریخ انسان را می‌نوردد، همگی در ذهنیت انسان گردمی‌آید و از میان نقش و کلمهٔ آن بیرون می‌تراود و در جان این جهان نفوذ می‌کند.

بدین‌سان، هنرمند به کشف می‌رسد. کشف، یعنی خلاقیت هنری. کشفِ حقیقت، بازسازیِ آن‌چه وجود دارد نیست؛ یافتی‌است که از پس کوششی توانفرسا، از میان مبهمات زندگی در برابر انسان ظهور می‌یابد. پس، تا این‌جا، هنر هیچ‌گاه موضع‌گیرانه نخواهد بود. موضع‌گیری‌از آنِ موقعیتی‌است که‌انسان نسبت به جهان تسلط داشته باشد. در جهانی که در هرلحظه‌اش ناشناخته‌ای سبز می‌شود، هنر تنها می‌تواند رازجویانه باشد. راز نفوذ هنر هم در همین نکته‌است؛ یعنی هنر، مانند انسان واقعی، با زندگی برخورد می‌کند و راهش را می‌جوید. نقاشی، همانا روح انسان شکارگر غارنشینی را بازمی‌تابد که در برابر تصویر دست خود به‌ابهام دچار

www.rawij.com

می‌شود. و شعر روح خردگرائی ست که «خودِ آشنا» را در گُمی‌ها بازمی‌نماید و در این مسیر به گسترهٔ مفاهیم پا می‌گذارد تا کلیت مقوله‌ای و روند دسته‌بندی شدن را ببیند و در این فراگرد، انسان با پدیدار دیگری به نام «من سوم» روبرو می‌شود.

دانته می‌گوید؛ «نیت نخستین کسی که عمل می‌کند، در هرکاری که باشد آشکار ساختن تصویر خویش است». انسانِ نخستین، با ساختن تصویر دست خود، به کار پیچیده‌ای دست می‌زند که ساده‌ترین برداشت از آن این است که او خویشتن را تصویر می‌کند. اما این «خویشتن تصویری» فقط او نیست. چیزی جدا از او هم هست. «او»ی در موقعیت خاص است. «او»ی دیگری ست که ثابت مانده و حرکتش به صورت تشنجی خاص از آن بیرون می‌تراود. اما حد و اندازه‌این «من» نوین کجاست؟ چه‌ابعادی می‌تواند به خود بگیرد؟ آیا با تغیر «ظاهر» تغییر می‌کند؟ انسانِ نخستین که نمی‌توانسته هر روز خود را در آینه ببیند، چه تصوری‌از این «من» داشته‌است؟ و آیا اصولاً برای‌اندیشیدن به «من» آینه‌ای لازم است؟ آیا تصویر دست او بر دیوار نوعی آینه نیست؟ آینه‌ای که‌او را بیرون از درونش می‌نماید؟ «من» را در یک موقعیت تازه؟ آیا این تصویر، «بُعد خام من» را واقعیت نمی‌بخشد؟ آغازی برای بیرون کشیدن «من»، از اعماق گنگ و ناشناس وجود کلی، از درونِ «آدم جمعیِ شکارگر»، تا در برابر «جمع» به آن هویت تازه‌ای به مثابه «فردیت خام نخستین» بدهد؟

انسان می‌کوشد، با کنکاش در تصویر دست، «خود» را بازشناسد. ولی‌این تصویر به‌او شباهت ندارد. یعنی چیزی کم یا بیش از «دست» است. و با دیگر «او»های‌او که به صورت زنده در اطرافش در حرکتند تفاوت اساسی دارد. «من» فقط در ارتباط با «دیگر»ی ست که معنی پیدا می‌کند. و الّی جهان یکسر «درون» می‌شود. و در چنین جهانی دیگر «من» معنی نمی‌دهد. تصویر دست فقط عین بیرونی «من» نیست، برابرنهاد او در پیشگاه «جمع» نیز هست. از این‌رو، انسان برای دریافت «من»ش نیاز به چنین تصویرگری‌ای دارد. انسان در این آینه «خود»ش را می‌بیند. به‌این صورت «منِ» تازه‌ای کشف می‌شود. و او برای نخستین بار «من»ش را جدا از جمع، و بیرون از درونش می‌آزماید. اکنون ما با سه منیت روبروئیم. «من» درونی، «من» بیرونی (اجتماع)، و «من» هنری که ساختگی‌است، اما بسی بیش از هردو «منِ» موجود واقعی می‌نماید؛ چرا که نیروی ویژه‌ای از آن ساطع می‌شود که روی جهان تاثیر می‌گذارد. در واقع، این «من» تازه، واسطهٔ شناخت «من» درونی از «من» بیرونی (اجتماع) است. در طی پروسهٔ شناخت، یعنی شناخت «من» از خودِ فردی (درونی) و جمعی (بیرونی)اش، «نقش» (تصویر دست) به عامل یگانگی و ستیزِ درون و بیرون بدل می‌شود. از این‌رو، «هنر» نه فقط انعکاس زندگی؛ بلکه چیزی بیشتر از آن ست. حقیقتی جستجو شده و شکل و تصوری از آرزوها و اندیشه و ایدئولوژی انسان در بارهٔ زندگی.

www.rawij.com

بعد، بشر به شعر می‌رسد. عبور از نقاشی (هنر اتفاقی) به شعر (هنر عامدانه) همانا عبور از «آلودن دست به رنگ و نقش کردن آن بر دیوار» به «اندیشیدن در باره معانی» است. شعر، گذر از خامی به پختکی ست. شعر، در جستجوی آن خصلتی‌از حقیقت زندگی ست که خود نیز جزئی از عصارهٔ آن ست. از درون همین حقیقت است که «من» جهان را می‌شناسد. به طوری‌که گاهی در خیالِ «من» واقعیتی سوزان‌تر از خود واقعیت نهفته است: واقعیتی درخشان و جادوئی. و حقیقت این است که کاخ جادوئی شعر تنها با خشت زرینِ کلمات بالا نمی‌رود. پودی نادیدنی‌از وِرد و جادوی نخستین، میلی به پاکیزگی‌اولیه و گِلی از احساسات خفته و دیرین انسان نیالوده به امتیاز، در میانهٔ آن می‌لولد تا دیوار کاخش سقف آسمان را سوراخ کند و جان انسان را تازگی بخشد.

در واقع، همین‌که انسان دانش تفسیر طبیعت را دریافت و توانست جهان را طور دیگری –در نقش دست– ببیند، به‌انتزاع دست زد. هر تفسیری، حتی وفادارانه‌ترین تفسیرها از طبیعت (نقش دست بر دیوار)، یک نوع انتزاع است؛ غیرواقعی ست و با اصل فرق دارد. «انتزاع»، هر چقدر هم که به جزئیات بپردازد باز موضوع را کلی می‌کند، حشو و زواید آن را می‌زند و اُس آنرا نشان می‌دهد. آن‌چه ما به عنوان منتزع می‌بینیم با اصل تفاوت دارد و بنا به دریافت‌ها و میزان دانش و خلاقیت هنرمند یا تفسیر کننده، غیرطبیعی شده‌است.

به‌این ترتیب، دیگر از هنر هندسی (هنر انتزاعی)، تا شعر، فاصلهٔ زیادی نیست. هنر هندسیِ آغازین و متعلق به‌انسانِ صاحب امتیاز (نمونهٔ هنر مصر) که، تصویر را از بُعد طبیعی آن خارج می‌سازد و در نشانه‌ها و علائم رمزی و تجریدی خلاصه‌اش می‌کند تماماً کلیت و انتزاع است.

شعر، از این جهت پیشرفت است که هم ذات حسی دارد و هم از انتزاع شدیداً خردمندانهٔ بشری بهره می‌برد. شعر، در نفس خود، کلیت است. شعر در بیان خصوصی‌ترین حالت‌های شاعرانه نیز کلیت است. شعر، به بی‌رحمانه‌ترین شکل به «خصوصیت» می‌پردازد. از این‌رو، هرگز «فردی» نیست. بلکه تلاشی‌ست برای عمومیت دادن به «فردیت». مولوی را نگاه کنید. کیست که بتواند مدعی شود که او با تمام احساسات «یگانه»اش «فرد»ی ست. انسان با شعر، تنهائی‌اش را دوباره همگانی می‌کند تا با دریافت این‌که تنها او نیست که «تنها» ست، این‌بار بر ترس از تنهائیِ خردمندانه‌اش غلبه کند.

به‌این شکل، شعر بیان ذاتِ کلیِ زندگی می‌شود. شعر، به تلاش انسان برای زنده ماندن شباهت دارد؛ تلاش انسانی که دیگر دست به دهان و بنده معاش نیست؛ بلکه تلاش انسانی ست که به کمک ابزارِ ساختهٔ خود می‌تواند شکمش را سیر کند و اکنون توان و فراغت آن‌را دارد که به موضوع دیگری غیر از سیر شدن بیندیشد. یعنی شعر، هنر شکم سیریِ بشر است، و به یُمن این توانائی، تلاشی ست که‌انسان صاحب مرتبت، انسان تصاحب

www.rawij.com

کنندهٔ اضافات، از خود نشان می‌دهد تا از جنگی پنهان که تار و پود گوهر جمعی او را نابود می‌کند نجات یابد و جهان را نیز با خود نجات دهد.

انسانِ نخستین فکر نمی‌کرد که آن‌چه به دیوار غار می‌کشد هنر باشد. اثر او برایش نه هنر بود، نه علم و نه تاریخ. او فقط می‌کشید. بر اساس یک نیاز و دغدغه بیرونی (ترس از طبیعت) می‌کشید. ولی شاعرِ بعد از او، به «قصد» و بر اساس یک میل درونی می‌سراید؛ میلِ غلبه بر پریشانی فردی.

انسان، همین‌که می‌تواند به درجه تجریدیِ اختراع زبان برسد، حتی پیش از آن‌که ساختن الفباء را آغاز کند شاعر شده است. اگر نقاشی در آغاز، هنرِ «اتفاق» است؛ اگر نقاشِ نخستین، با هنر تصادم می‌کند؛ اکنون شعر یکسر «قصد» است. در شعر، نیتی آگاهانه نهفته است. انسانی که شعر می‌گوید انسان متفکر و انسان متعالی ست. در این مرتبتِ بالابرنده، هنوز تا امروز هیچ هنر دیگری به پای شعر نمی‌رسد.

هنر همیشه در نمایش تحولِ تاریخ پیشگام است. باززائی(renesens)، پیش از آن‌که بتواند به عنوان یک نظریه مطرح شود، از دل تحول هنر نقاشی و مجسمه‌سازی و معماری قرون وسطا شکل گرفت. پیش از آن‌که خصلت باززائیِ زندگی بشر به شکل رسمی‌اعلام شود، نقاشی، پیشتاز هنرهای تجسمی، آن را، در بازتاب انسانِ تازه تولد یافته از اعماق تاریک قرن‌ها سلطهٔ کلیسا و از دل نقاشی‌های انتزاعی و خالی شده از طبیعت، در نور و زمینهٔ طبیعی جدید اعلام نمود و قرن نور آغاز شد.

از آن پس، پس‌زمینهٔ زندگیِ انسان در نقاشی، دوباره طبیعت زنده و متحولِ رهائی‌یافته از قرون کلیسائی و بر اساس نوجوئی و سوداگری انسان شد. آبستره نیز، همین نقش را در عصر جدید بازی کرد. تحول دنیای قرن نوزدهم تنها با ذهنیتی ممکن بود که تجرد نقاشی آبستره را می‌فهمید. از آن پس، انسان از صحنهٔ نقاشی کوچ کرد و جای او را خط و طرح مجرد پر کرد. در واقع، کشف حقیقت طرح، یا کشف ساختمان اصلیِ شئی، اصل نقاشی در آبستره قرار گرفت.

به‌این ترتیب، شعر یک قصد است که هم از آغاز، جهان را هدفمند نگریسته و به دنبال بیان بی‌واسطهٔ آن بوده است. آن‌گونه که خود آن‌را می‌یابد.

انسانی که شعر می‌گوید انسان متفکر، انسان هدفمند و انسان اهل مفاهیم است. کلیت ذهنی‌ای که‌او در این مرحله به آن دست یافته، انقلابی در تاریخ تفکر است. از این‌رو، فلسفه چیزی جز جمعبند شعر نیست و نخستین فیلسوفان همانا شاعرانند. «کلی» بودن شعر، درک بینشی از جهان را که، مستلزم فهم «جزء و کل» و یا تقسیم‌بندی مفاهیم است در پی می‌آورد. انسانِ بیرونی، اکنون درونی شده است. انسان، از وقتی که می‌تواند به مسئله جان بیندیشد و درونِ خود را از بیرونش جدا کند، در زمینه‌ای فراهم آمده، به تنهائیِ درونی دچار می‌شود. ولی آن موجود تنهائی که در اعماقش سر درگریبان خانه گزیده و به‌اندوهی عمیق فرو

www.rawij.com

رفته است او را به وحشت وامی‌دارد. و شعر، هنرِ نیت‌مند، برمی‌خیزد تا نخستین منجی جهانِ آگاه او باشد. شعر، نخستین اسم شب است. کلید قفل دروازهٔ روشنائی‌ها ست. انسان، با شعر به راستی‌ها و آراستگی‌ها پامی‌گذارد. شعر، کلامی پالوده و پاکیزه، لُب اندیشه‌ای روان و راهبر، نمایه‌ای‌از انقلاب و نخستین منزلت انسان است. از این‌جاست که انسان به‌اقلیم‌های دیگر در مفاهیم سفر می‌کند و انتزاع شعری، بُعد جدیدی در نقاشی می‌یابد. هنرها مکمل همند. غور هرکدام، در گسترهٔ اندیشه، نمودی متحول در دیگری دارد. و باور به‌این جهانِ پر از نمودها ذهنیتی پیچیده‌تر از خود این نمودها می‌طلبد. در واقع، هنر، طبیعت تفسیر شده، از چنگال عینیت -حقیقت ظاهر- رها می‌شود تا به روایت مفسر، حقیقت ناب را باز سازد. حرکتی نو، برای دریافت بغرنجی‌های هستی. تجربه‌ای متعالی و شاعرانه، برای بیان جهان. و فلسفه زاده می‌شود. از این‌رو، شعر سنگِ آتش‌زنه انقلاب است. فرود به ژرف‌ترین پاره‌های وجود و گشتن در عمق ماهیتِ ماده و روح است . عناصر، کلام، ایده‌ها و مفاهیم، ایست‌گاه‌های بیشمار در سفری دشخوار برای کشف حقیقت‌اند. حرکت از زیست‌گاه نخست، بر بال «نقش دست»، کشفی این‌سان طولانی و آرام و خون‌سردانه که او را به مرزهای حقیقت نزدیک می‌سازد، با بلوغی سرفرازانه که‌اکنون گردن او را راست برافراشته و فروغی که چشمانش را به‌افق فروزان بردوخته از اعماق تاریخ پیدا ست.

شعر، این حرکتِ از سرِ پختگیِ تمام، آدمی‌را به خویشتن وامی‌دارد. انسانِ شاعر خودِ از دست رفته را در تاریکی خام پیشین نمی‌جوید و در پی آن نیست که به گذشته‌ها برگردد؛ بلکه همواره از بیگانگی «من» نزد «دیگر»ان می‌کاهد. این وجود خونی و ملموس می‌کوشد خود را از تنهائی عظیمی‌که بر هستی تاریخی و مجردش سایه‌انداخته است نجات دهد و در هر برش زمانی وجود قابل لمسش را بازیابد. تلاش و کوشش او این است که، براین هراس تاریخی چیره شود و با خود جمعی‌اش آشتی کند. تنها از این راه است که‌او خود را بازمی‌یابد و کلیت تاریخی‌اش معنائی‌انسانی می‌یابد؛ کلیتی که‌انسان دیگر هرگز نسبت به مرگ آن بیگانه نخواهد ماند و هنر یارای‌او در این گذار است.

***

پانویس‌ها

۱- هنر در گذر زمان، هلن گاردنر. HELEN GARDNER´S, Art Throuth the Ages.revised by Horst de la Croix & Richard G. Tansey, Harcort Brace Jovanovich,Inc. New YORK.). ص ۲۹ نقشه.

۲- همانجا.

۳- «آرنولد هآوزر، تاریخ اجتماعی هنر» ترجمه‌امین موید. انتشارات چاپخش، تهران ص ۶.
Arnold Hauser, The Social History of Art, 1951

۴- همانجا، ص ۶.

www.rawij.com

۵- همانجا ص ۱۱.

۶-همانجا ص ۶، و ۱۱.

۷- همانجا ص ۱۵.

۸- توماس مان، ۱۹۵۵، ص ۱۵۲، لوکاچ ۱۹۶۳ ص ۱۰.

Essays On Tomas Mann](ص ۱۳ تولید اجتماعی هنر. اثر جانت ولف.

JANET WOLF, The Social production of art. نشر مرکز. تهران،۱۳۶۷.

Tonio Kroger معروفترین رمان توماس مان (۱۹۵۵-۱۸۷۵) رمان نویس آلمانی، که در ۱۹۰۳ نوشته شده و، مانند بسیاری دیگر از آثار وی، درباره سرنوشت هنرمند است.

۹- هنر رمان.میلان کوندرا.

ادبیات و هنر

در بررسی‌های زیبائی‌شناسی، ما با دو پدیدهٔ کلی به نام «ادبیات» و «هنر» روبرو هستیم و از ابتدا این پرسش پیش می‌آید که چرا این دو پدیده نام یک‌سان ندارند و جدا از هم به شمار می‌آیند؟

همانا، بسیاری از مردم این دو پدیده را یکی می‌دانند و بین آن‌ها خط و مرز نمی‌کشند. بی‌شک، در گوهر کار نیز چنین است و بین آفریده‌های ادبی و هنری جدائیِ نهادین وجود ندارد. ولی، هنگام پژوهش‌هایِ زیبائی‌شناسی و موشکافی در بنیاد نگره‌های ادبی و هنری، چون در این پدیده‌ها با گونه‌گونیِ ساختارها روبرو هستیم و می‌خواهیم مرزها را از هم بازشناسیم به این بخش‌بندی و جدائی نیاز پیدا می‌کنیم.

هنرها هفت‌گانه‌اند؛ نقاشی (نگاره‌گری)، پیکره‌سازی، معماری (بناسازی)، موسیقی (آهنگ)، رقص، تئاتر (نمایش) و سینما.

www.rawij.com

سینما، هنر هفتم نام گرفته؛ چرا که هنری تازه است و در برابر هنرهای دیگر که روزگاری چندهزارساله دارند، بیش از یک‌سده از زادروز آن نمی‌گذرد.

این هفت هنر، دریک دسته‌بندی سه گانه به شکل زیر می‌گنجند:

هنرهای تجسمی دربرگیرندهٔ نقاشی (نگاره‌گری)، پیکره‌سازی و معماری (بناسازی).

هنرهای نمایشی دربرگیرندهٔ رقص، تئاتر (نمایش) و سینما.

هنر شنیداری دربرگیرندهٔ موسیقی (آهنک).

ادبیات نیز دربرگیرندهٔ شعر، نمایش‌نامه، حکایت و داستان است.

هنرها، در گسترهٔ شناختِ زیبائیِ زندگی، چشم‌اندازی یگانه پیش خود دارند. آن‌چه آن‌ها را از هم جدا می‌کند، ماده‌های مورد انتخاب و سبک و شیوهٔ بیان‌شان است. اما جدائی بین ادبیات و هنر فقط جدائی در موردهای یاد شده نیست؛ برای درک گونه‌های این‌دو، باید آن ویژه‌گی‌ای را جستُجو کرد که در هنرها مشترک است و در ادبیات موجود نیست و یا آن ویژگی‌ها را یافت که در آفریده‌های ادبی هست ولی در هنرها به چشم نمی‌خورد. این ویژه‌گی‌ها، در این پدیده‌ها چیست و چگونه می‌توان آن‌ها را بازیافت؟

اگر کلی‌ترین تعریف هنر را پیدا کنیم، به مقصود نزدیک می‌شویم:

اگر بشود ادعا کرد که؛ «هنر، بیان یک احساس زیبائی‌شناسانه به وسیله

یک ماده است»، بازگشایِ این چیستان را یافته‌ایم.

در ظاهر باید چنین باشد؛ چون تمام تعریف‌هائی که تا کنون از هنر شده است این ادعا را رد نمی کند و کمتر تعریف دیگری می‌توان یافت که چنین دربرگیرنده باشد. ولی آیا این شناسه، در مورد ادبیات هم صدق می‌کند؟ یعنی آیا ادبیات هم دربرگیرندهٔ «بیان یک احساس زیبائی‌شناسانه، به وسیله یک «ماده» است؟

البته می‌توان پارهٔ نخست این شناسه را پذیرفت که‌ادبیات هم بیان احساسی زیبائی‌شناسانه‌است؛ اما این احساس و شناخت به چه وسیله‌ای بیان می‌شود؟ آیا حرف‌های الفباء ماده‌است؟ یعنی این نشانه‌ها هم چیزی مثل موادِ بیانیِ مورد استفادهٔ هنرها ست؟ مسلماً حروف توسط ماده نوشته می‌شود، ولی خود آن نباید ماده باشد. حروف الفباء، مانند مواد مورد استفادهٔ هنرها، مثل نور، صدا، رنگ، جسم، فضا (ابعاد)، حرکت و زمان و مکان، به خودی خود و مستقیم، رهنمون بر «وجود مادی» ندارد و خود به خود به معنی راه نمی‌برد؟ حروف الفباء و حتی کلمه، نشانه‌هائی مجرد و انتزاعی ست که به‌ذات دارای معنی نمی‌باشد؛ بلکه قراردادهائی ست که باید از یک فراشد تغییر و تحول بگذرد تا معنی بدهد.

باید دقت کرد که مقصود از «معنی» ایجاد حس زیبائی‌شناسانه در مخاطب نیست؛ بلکه رهنمون مستقیم عنصر مادی بر وجودِ مورد خطاب است. مثلاً مانند؛ شنیدن صدائی که دلالت بر وجود خنده دارد. حس

www.rawij.com

شادمانی که، در اثر شنیدن خنده به شنونده دست می‌دهد موضوع دیگری است.

در بیان ادبی، باید به نقش غیرمستقیم ماده نگاه کرد. یعنی، جدائی را باید در مواد بنیادی و پابنای ساختاری در هنر و ادبیات یافت. هنرها، بر مواد ابتدائیِ مادی، از سنگ و آهن و رنگ، تا صدا و نور و حرکت استوارند؛ ولی ادبیات مبنای بیانی خود را بر نماد و نشانه، بر الفباء و در واقع بر زبان که صورت مادی ندارد گذاشته‌است. خودِ رنگ، مثلاً رنگ زرد، زردی را می‌نماید و ترکیب رنگ‌ها نقاشی است. سنگ و گِل و آهن و فضا و مکان جسمیت را می‌نماید و ترکیب آن‌ها معماری است. نور و صدا و حرکت عناصر مادی است و ترکیب آن‌ها سینما ست. اما آیا الفباء هم ماده‌است؟ گرچه ما در مقابل ترکیبات الفباء، با ماده، یعنی ادبیات روبروئیم؛ اما الفباء (نشانه‌ها) خود را به مثابهٔ مادهٔ دلالت‌کننده بر وجود، نمایندگی نمی‌کند. یعنی الفباء صورت مادیِ ادبیات نیست؛ بلکه نشانه‌ای از آن است که ابتدا باید در ذهن به زبان احساس برگردد تا معنی و درک شود. در واقع، شکل بیرونیِ ادبیات، نشانه و نماد است. این نشانه و نماد که واسطهٔ ادبی است، باید از یک مرحلهٔ ترجمانی بگذرد تا بتواند در ذهن مادیت یابد. در حالی که رنگ، نور، حرکت، صدا و یا جسمیت هنرها، خود، مادیت است؛ یعنی بی‌واسطه قابل حس و به ادراک در آمدن است و نیاز به ترجمه ندارد.

هیچ فردِ روایت‌گری را -در تاریخ داستان، یا حتی خیلی خیلی پیش از

آن، در ابتدای ظهور شعر- پیدا نخواهید کرد که مانند یک نقاش، چشمی به طبیعت و چشمی بر پردهٔ پیش روی خود داشته باشد. اگر نقاشی (هنر نخستین؟) حتی در آبستره، بازتاب نیاز انسان به «انعکاس» است ، ادبیات بازتابِ «حضور نداشتنِ پدیده‌ها»ست. ادبیات، هنرِ «در حضور» نیست: هنرِ «خلوت» است. خلوتِ انسان با خود. «تفکر خاموش»ی که وقتی به کسترهٔ حضور بیاید رنگ می‌بازد و ناپدید می‌شود. این ویژه‌گی، غیر از ادبیات، در هنرها نیست. هنر به شکل گسترده‌ای به طبیعت آلوده‌است. حتی موسیقی که با تمام انتزاعش، شانه به شانه و پا به پای شعر می‌آید نیز، شدیداً آلوده به طبیعت و ماده و درگیر صدا ست. اما در ادبیات، موضوع شکل دیگری دارد. در ادبیات، چشم انسان، نشانه‌ها را روی صفحهٔ کاغذ می‌بیند و از این طریق درمی‌یابد که در ذهن انسانی دیگر چه گذشته است. ولی این نشانه‌ها (الفباء) خود، مستقیماً همان تصاویر و فضاهائی که نویسنده در ذهن داشته نیست؛ بلکه، برگردان آن به پدیدار دیگری به نام الفباء ست که باید دوباره به درون ذهن خواننده برود و در آن‌جا به زبان «حس» برگردد تا به‌ادراک در آید. البته‌این سخن به‌این گمان نیست که بی‌سوادها، یعنی کسانی که‌از رمز و راز الفباء سردرنمی آورند از این ارتباط جادوگرانه بی‌بهره‌اند. هرچند آن‌ها وقتی یک کتاب را بینند هیچ چیز از آن در نمی‌یابند؛ ولی می‌توانند کتاب را از زبان دیگران بشنوند؛ یعنی کسی ادبیات را برای آن‌ها بخواند یا بازگو کند. اما حتی به‌این شکل

www.rawij.com

هم، صدائی که کلمات را بیان می‌کند به معنی مادیتِ پایهٔ کاربردیِ ادبیات نیست. صدا در موسیقی بطور مستقیم خود موسیقی را می‌سازد. ولی کلمه، چه به صورت ترکیب نوشتاری (الفبائی)، چه به شکل شفاهی (ادای کلمه)، باید در ذهن (حتی ذهن مترجم) برگردان شود. به عبارت دیگر، در این‌جا صدا، صورت مادی کلمه نیست؛ بلکه کلمه و ترکیب‌های دیگر زبان، به هرشکل، جز نشانه و قرار داد چیزی نیستند و همین خصلت است ک امکان تجزیهٔ کلمه را به پاره‌های نشانه‌ای ریزتری به عنوان نمادها و آواها سبب شده و اختراع خط را ممکن کرده‌است. و به همین نیت نیز در این گفتار به «الفبا»، به عنوان ابتدائی‌ترین عنصر کاربردیِ ادبیات اشاره شده‌است.

در ادبیات، هرگز خنده آدمی در گوشه و کنارِ بیغولهٔ خط‌های سیاه کتاب شنیده نمی‌شود. نه خنده‌ای پیدا ست، نه‌اشکی. نه جسمیتی در کار است، نه حرکتی و صدائی. حال و هوای خنده‌ها لای کلمات می‌ماسد. ادبیات، جهانی است که در تکلم خاموش نویسنده شکل می‌گیرد و از طریق لبه بُرنده ذهن او –دست– به قالبِ مجردِ مفاهیم –کلمه– درمی آید، تا بَعد به درون ذهنیت ما بخزد و در آنجا در دنیای خاموش ذهن ما دوباره معنی شود. بدون این گذار، شکل بیرونیِ ادبیات خاموشیِ مطلق است. بعد از آن است که خنده مادیت می‌یابد و خود را از خاموشیِ حروف بیرون می‌کشد. آن‌وقت توفانی از حرکت و تصویر و صدا، که در ذهن نویسنده وجود داشته‌است شکل خود را در ذهن دوم‌شخص باز می‌یابد.

از این‌رو، ادبیات به جادوگری می‌ماند. انسانی می‌اندیشد، روی کاغذ نشانه‌هائی رسم می‌کند و انسان دیگری، با نگریستن به‌این نشانه‌ها، جادوزده می‌شود و اندیشهٔ نشانه‌گذار را درمی یابد و با او پیوند برقرار می‌کند. بین آن‌ها چفت وبستی برقرار می‌شود که نزدیکتر از آن، بین دو انسان به‌تصور درنمی‌آید. نویسندهٔ جادوگر، در حالی‌که در جایگاه خود نشسته‌است، خواننده را زیر رگبار سوزان حرف‌ها می‌گیرد و او را با پیکان‌های گداخته، نشانه باران می‌کند. در هر کتاب، جهانی ناپیدا خوابیده‌است. جهانی پر از رویدادها و شگفتی‌ها که در نگاه‌اول به دیده نمی‌آید. در هر کتاب خط–نقطه‌هایِ سیاه و کوچک با صدها هزار ترکیب گوناگون کنار هم خوابیده است که در نفس خود چیزی جز همان خط‌ها و نقطه‌هایِ کوچک و کج و کوله نیست؛ ولی، همین‌که چشمِ انسانِ نشانه آموخته آن‌را مرور کند، تبدیل به جهانی شگفت‌انگیز می‌شود که پر از رویداد و طرح و رنگ و صدا و اعجاب‌ها ست. در درون این خط‌هایِ خاموش و ریز چه غول‌هائی پنهان است. چه فریادها و خنده‌ها و تلاش‌ها و گریه‌ها و شادی‌هائی وجود دارد. چه‌احساس‌هایِ شریف و شگفتی روان است. و چه جهانی از عشق، دلاوری، جدیت، خیانت، زبونی، مضحکه و مالیخولیا نهفته‌است. کسی با گذاشتن گوش روی صفحه کاغذ چیزی نخواهد شنید. فقط چشم است که می‌تواند این صداها را بشنود و سوزش‌ها را لمس کند و ژرفای حس‌هایِ پنهان انسانی را دریابد. چشم در

www.rawij.com

ادبیات، کارکردی حیرت‌انگیز دارد که در برخورد با هیچ هنر دیگری مانند آن‌را دارا نیست. هستنده‌های ادبی، بدونِ چشم انسان، فشار مرکباری را در لابلایِ برگ‌ها بر دوش می‌کشند تا عاقبت چشم، آن‌ها را از بندهایِ نشانه‌ای و تجرید کاغذ رها سازد. نویسنده با دستان خود سخن می‌گوید و ما با چشمان خود می‌شنویم. جسمیتی این بین رد و بدل نمی‌شود، ولی ما تا کُنه‌اندیشه و ذهن او را درمی‌یابیم. دست (لبهٔ بُرندهٔ ذهن) نویسنده، زبان خاموش او ست. با آن، جهانی نامرئی برپا می‌کند که‌از کهکشان‌ها تا لانه مورچگان را در برمی‌گیرد.

موضوعِ جدائی بین ادبیات و هنر، فقط در سطح همین جدائی باقی نمی‌ماند. در ادبیات، به خاطر این ویژه‌گی، مسائل گوناگونی اعم از تاثیرگذاری و ساختاری پیش می‌آید که با هنرها جدائی ماهوی پیدا می‌کند.

ادبیات در بنیاد، برای باوراندن آن‌چه می‌گوید راه دراز و دشواری پیشِ رو دارد. به ویژه در شعر که، مسئله فاصله‌گذاری شدت می‌یابد این چگونگی جلوهٔ بیشتری دارد. کسی که شعر می‌خواند، بدون استثنا این حس را دارد که شعر می‌خواند. وجود عناصر شعری، همواره بیرون از موضوع حس می‌شود. در هنرها کمتر چنین است. وقتی ما فیلمی را می‌بینیم، به آسانی می‌توانیم موقعیت خود و این که‌اصولاً داریم فیلم می‌بینیم را فراموش کنیم. وقتی در سینما زندگی را می‌بینیم، با این که

می‌دانیم «نمایش» است، باز باور می‌کنیم که «زندگی» ست. چرا؟ آیا ما خود را فریب می‌دهیم؟ یا، این واقعیتِ بیرون از ماست که خودش را تحمیل می‌کند و در نظام باورهای ما جانشین می‌شود؟ در سینما، آدم‌ها، جسم‌ها، مکان‌ها، و رنگ و نور و حرکت و صداها، بیرون از ما و در برابر ما وجود دارند و باورشدنی‌اند. نمی‌شود خنده یک کودک را شنید و نسبت به آن بی تفاوت ماند. عشق آدم‌ها، مقاومت، تلاش، ستم، راز و رمز زندگی و یا هر رویه‌ای از هستیِ اجتماع و طبیعت را پیش رو داشت و از آن فارغ ماند. هنر، هرکدامِ آن، چه نمایشی، چه شنیداری و چه تجسمی، بنا به ویژگی‌هایش با ابزار مادی که در اختیار دارد باور به خود را تحمیل می‌کند. حتی در نقاشی نیز چنین است. با آن‌که مخاطب می‌داند چیزی را که می‌نگرد تصویری است که به منظور ایجاد ارتباط با او خلق شده‌است، باز واقعیتِ خودِ تصویر (همانند همان دست نخستین) و مادیتِ رنگ و نقش را باور می‌کند. اما در ادبیات همه چیز تجرید است. همه چیز از انبان ذهن نویسنده بیرون می‌تراود و در پیشگاه ما شکل مادی ندارد.

به یک موضوع دیگر هم در زمینهٔ نوع تاثیرگذاری می‌توان توجه داشت؛ این‌که نویسنده کمتر از هنرمند مقید به تقلید و خلق صورت‌های واقعی است. ادبیات از هنرها شدیداً آزادتر است. از شعر، که عصارهٔ خیال است، تا رُمان، که عینی‌ترین چهرهٔ ادبیات به شمار می‌رود همه جا چنین است. این‌ها عمده‌ترین وجوه تمایز ادبیات از هنرهاست و به آن ویژگی خود را

www.rawij.com

می‌بخشد و آن را سرشار از دشواری‌ها نیز می‌کند. نویسنده، در عین آزادگی، بی‌بضاعت‌ترین هنرمندان نیز هست. به عنوان ابزار مادیِ کار، هیچ چیز در اختیار ندارد. باید دست به جیبِ درون ببرد و از انبان ذهن خود مایه بگذارد. نه دستیاری دارد، نه بازیگری و نه رنگ و بوم و حتی طبیعتی در برابر. از کمک متخصص هیچ فنی نیز برخوردار نیست. خودش است و خودش. تنها، در اتاقی ساکت؛ با جهانی بیکران در برابرش که باید آن را از سر نو بسازد و از آب درش آورد. جهان نویسنده‌ازخود اوست. جهانی که، پیش از خلق شدن پیدا نیست چه آب و رنگی دارد. او باید به جای آدم‌هایش بیاموزد، کارکند، بیاورد، ببرد، بخرد، بپزد، بخورد، بنوشد، بخندد، بازی کند، عشق بورزد، تحول یابد، خوبی و بدی کند، همه چیز و هیچ چیز شوَد، درعوضِ آدم و حیوان به دنیا بیاید و حتی بمیرد، تا... چیزی از این میانه برویَد. ادبیات سراسر پر از تجربیاتی است که در طول خلق اثر کشف می‌شود. مدلِ پیش رو ندارد. به‌این سبب، آزادترین هنرها ست. آزاد در تخیل. هیچ صورتی از ابزار، کارش را به‌بند نمی‌کشد. همان‌قدر که مایه‌ای ندارد تا ابزار دست کند، به همان اندازه هم از رنگ تعلق آزاد است. آدم‌هایش را قبلاً کسی ندیده‌است. آن‌ها را به هر شکلی که میل کند بارمی‌آورد و در ذهن مخاطب به‌آن چهره می‌بخشد. هر حرفی را که بخواهد در دهان‌شان می‌گذارد و هر رنگ و بوئی که قابلیت مادی نداشته باشد به آب و گِل زمینش می‌دهد. به سختی می‌نوان تصورکرد که تخیل

ادبی در هنر دیگری توان چهره‌یافتن بیابد. آزادی ادبی، به پهنهٔ خواننده نیز نفوذ می‌کند. او اختیار داردکه جهان درونیِ نویسنده را آن‌گونه که خو و پسندش می‌پذیرد و به آن خو گرفته و نمونه‌اش را دیده ویا شنیده است به‌چهره درآورد. در داستان، این آزادی برای خواننده وجود دارد که خودش چهره و نمای شخصیت‌ها، فضاها، و یا مکان‌هائی را که رویداد در آن‌پیش‌می‌آید، به خواست و بسته به توانش نمایان کند. مثلاً هریک از ما، چهرهٔ بابا گوریو یا آبلُمُف و یا دیگر قهرمانان ادبیات را به دلخواه، در دیدهٔ خود نمایان می‌سازیم. و مکان‌ها و فضاهائی که ماجراهای داستان‌ها در آن‌ها روی‌می‌دهد را مطابق دانسته‌ها و تجربه‌های خود پیش چشم می‌آوریم. یا، زمانی‌که که ما توصیف یک صحنه، مثلاً یک خانه ترسناک را می‌خوانیم (البته بر اساس قدرت نویسنده در توصیف)، به تناسب، در ذهن خود خانه‌ای ترسناک را تصور می‌کنیم که به ندرت با آن‌چه نویسنده در ذهن خود داشته‌است همگون است؛ بلکه، در بیشتر مواقع کاملاً از آن جدا ست. زیرا چنین صحنه‌ای، بر اساس شنیده‌ها، دیده‌ها و تجربیات هر انسان، به شکل ویژه در ذهنیت او شکل می‌گیرد و چه بسا، خانهٔ ترسناکی که ما در یک فیلم دیده‌ایم، این‌بار در قالب تصویرِ خانه‌ای که نویسنده یک داستان برای ما ترسیم می‌کند ظاهر می‌شود. این آزادیِ تصور ادبی از آن‌جا ناشی می‌شود که «واژه»، در ایجاد «تصویر»، در همه ذهنیت‌ها یک‌سان کار نمی‌کند؛ بلکه بر اساس میزان آگاهی، تجربه، اخلاق، سنن،

www.rawij.com

فـرهنگ و بر اسـاس دیده‌ها و شنیـده‌های هر فـرد، از هر واژه یکسـان، چهره‌های گوناگون می‌سازد. یک واژهٔ مشترک، در ذهن‌های جدا از هم، بازتاب یک‌سـان ندارد. به‌این دلیل، به‌اندازهٔ افـراد مـختلف در جـهـان از پدیدهٔ خدا تصورات متفاوت از هم موجود است.

از سوی دیگر، تصور مـا از هرپدیده، افزون بر صورت تصـویری، شکل واژه‌ای نیـز به خـود می‌گـیـرد. بر اساس درک مـا از شکل هر واژه و نحـوهٔ ادای آن و همـخـوانی‌هائی کـه پیـرامـون خـود به وجـود می‌آورد، تصـویر پدیده دگرگون می‌شود. همین‌گونه، زبان‌هایِ گوناگون، پیشینه، سنت و رویدادهای تاریخی و اجتماعی نیز در آفرینش برخی تصویرهایِ واژگانی تاثیر ویژه دارند.

به این ترتیب، آزادیِ پندار ادبی، گونه‌ای بیکرانگی ویژه به خود می‌گیرد کـه در کـمـتـر هنر دیگری مـانند آن‌را می‌توان یافت. از جـمله؛ در سـینمـا، چهرهٔ تک تک آدم‌ها و مکان‌ها و فضاهائی که ماجرا در آن جریان می‌یابد مـستـقیم جلوی چشم مـا است و بیننده مـجـال خـیال‌پردازی در این باره را ندارد و فیلمساز مجسم کردن هیچ صحنه‌ای را به عـهده ما نمی‌گذارد. در ادبیات اما، چشم شهلا، دماغ قلمی، لب گوشتالو، بدن ورزیده و زمختِ زن و مرد و بچه و بزرگ و مانند این‌ها که همه، داده‌هائی کلی و نامشخص‌اند می‌توانند تکه پاره‌های سازندهٔ صورت‌های گوناگونی از نگاه افراد باشند؛ و چه بسا که حتی با داده‌های دقیقاً مشخصی که‌از یک چهرهٔ داستانی بیان

می‌شود، تصویرهای جداگانه‌ای در ذهن دوم‌شخص‌های گوناگون نقش ببندد. در بنیاد، هرکس، بسته به توان و دارائی ذوقی خود زیبائی را مجسم می‌کند. و این چیـزی ست کـه هرگـز به درک آفـرینش هنری نویسنده لطمه‌ای نمی‌زند؛ بلکه، آن‌را فقط «به شیوه هرکس» تجسم می‌بخشد.

به پنداری دیگر، هر آفریدهٔ ادبی، هربار با خـوانده‌شـدن از نو سـاخـتـه می‌شود و نشانه‌های الفبائی که پیشتر از آن‌ها سخن گفتیم، دنیایِ داستانیِ نویسنده را به نشانهٔ‌امری نوساز تجسم می‌بخشد. و نه فقط همان فضا؛ بلکه، فضائی با داده‌های آزاد از چهره و مکان و زمان و حس و حـالت کـه تنهـا در چارچوب‌های کلی با دادهٔ اولیـه هـمـاهنگ است را پیش چشم مـا می‌آورد.

اما این‌ها به‌این معنی نیست که وقتی انسان ادبیات می‌خواند باور نکند که چیزها حقیقی هستند. ما وقتی کتاب می‌خوانیم باور می‌کنیم که آدم‌ها، با همه غیرواقعی بودن‌شان راستکی‌اند. در این این‌همانی و راستکی بودن، ما، همراه آن‌ها خودمان را نیز کشف می‌کنیم. باور می‌کنیم که هستیم و داریم آن چهرهٔ پنهانِ واقعی (رویهٔ حـقیـقیِ) خود را می‌نگریم. این، داد و دهشی بین نویسنده و دوم شـــخص است کـــه با داد و دهش هـنری جـدائی‌هائی دارد. کسی که‌ادبیات می‌خـواند در آناتی، آن آدم پیـشـین نیست: کسی است که‌از یک آزمون و رمـز و راز دشوار رد می‌شود و از دایرهٔ سـوزانِ یک تجـربهٔ شگفت‌انگیـز گـذر می‌کند تا، بگونه‌ای ویژه

www.rawij.com

دگرگون شود. دمی، ذهنیتِ متاثر از تجردِ انسانی را که شعر می‌خواند و بی‌شک، مدام می‌داند که در حال خواندن شعر است در نظر مجسم کنید تا این گفتار روشن‌تر شود. به ویژه در شعر، همه چیز غافلگیری ست. مخاطبِ شعر، بی آن‌که فرصت داشته باشد از چپ و راست مورد یورش واقع می‌شود. فشردگی و بیان چکیدهٔ موضوع، نیروی فراوانی برای ادراک می‌طلبد. در شعر همه چیز باید همواره معنی شود. در شعر، مخاطب هویت خود را از دست می‌دهد تا از کوران تند و پر از خونی که در فضا وجود دارد بگذرد. گذر از کلیت شعری، تشخص مخاطب را نابود می‌کند تا زیبائی‌شناسانهٔ چکیده‌ای را در «کل هستی»ی هر لحظه در او جاگزین سازد. بعد از خوانده شدن شعر، انسان گیج است و حس می‌کند دمی خودش نبوده و گونه‌ای تعادل و پاکیزگی به‌او دست داده‌است. گونه‌ای تنهائی ناگهانی. در شعر، قسمت اعظم موضوع در خارج شعر می‌گذرد؛ تا آن دم ناب، آن بُرِش غافل‌گیرانه، آن نقطه‌اوج فرا برسد. در شعر، حقیقت به صورتی نمایان می‌شود که همواره جز به همان صورت و قالب قابل تصور نیست. باقیِ قالب‌ها تکرار همان الگویِ نهان است. تمام پیچ و خم ادبیات همان قدر به زندگی نزدیک است که‌از آن دوری می‌جوید. پیوندی تازه و غریب با ناپیدایِ انسان و هستی. این، به چهره و ادراک ادبیات بخشنده‌گیِ ویژه‌ای می‌دهد؛ موجودی که زاده می‌شود و زندگی را زیر و زِبَر می‌کند و خود از زندگی تازه‌یافته در مخاطب، دگرگونی می‌پذیرد.

وقتی از گسترهٔ عینیت بگذریم و پا به گسترهٔ تخیل بگذاریم، این آزادی، چهرهٔ دیگری نیز به خود می‌گیرد؛در پاره‌ای زمینه‌ها، از جمله در زمینهٔ درک درونهٔ شخصیت‌ها به ویژه، تخیلِ مخاطب ادبی محدود می‌شود: به‌این دلیل که‌ادبیات غیرتصویری است و فقط در ذهن به تصویر تبدیل می‌شود. در واقع، در این‌جا، یعنی در ادبیات، این نویسنده‌است که درونهٔ شخصیت داستان را می‌نویسد؛ در حالی‌که مثلاً در سینما، این ما هستیم که می‌توانیم به میل خود درونه‌ای شخصی، برای آدم‌هائی که در فیلم می‌بینیم تصور کنیم. معمولاً وقتی ما کسی و یا تصویر کسی را می‌بینیم، می‌توانیم به درونهٔ او فکر کنیم؛ یعنی برای داشتن تصوری از یک شخصیت، به تصویر او، خارج از ذهن خود نیاز داریم. و عملاً این اتفاق نمی افتد که‌انسان به «درونهٔ» یک شخصیت خیالی (ادبی) بیندیشد. بنابراین، تشریح درونهٔ اشخاصِ ادبی، به شکل تصویری که نویسنده در ذهن ما می‌سازد، نوعی دخالت یا قضاوت مستقیم از سوی وی شمرده می‌شود. به‌این دلیل هم هست که «دانای کل» در ادبیات بیشتر از سینما جلوه دارد. در شعر، موضوع از این هم غیردمکراتیک‌تر است. در آن‌جا، تا اعماق حس ما در کنترل شاعر است و او با رهنمون‌های کُلیِ خود، امکان تصور نسبت به آدم کلی شعری را نیز به خواننده نمی‌دهد، چه برسد به‌امکان دریافت درونهٔ یک انسان مشخص و بنام که معمولاً در شعر حضور ندارد. در واقع شخصیت‌های شعری فاقد فردیت‌اند. می‌توان گفت که بخصوص در شعر،

www.rawij.com

شاعر عملاً عنانِ حسیِ خواننده را در دست می‌گیرد و او را به سوی معیینی راه می‌برد. شاعر آن‌قدر در دادن جزئیاتِ صحنه خست به‌کار می‌برد که ما عملاً قادر نیستیم با این داده‌های کلی، تصور «درون شخصیتی» از کسی داشته باشیم. عناصر شعری، طبیعت رفتاریِ آدم‌ها را در شعر محو می‌کند و کلیتی قضاوت‌گونه را مستقیما از جانب گوینده شعر و یا چه بسا آن‌گونه که به نگر می‌آید از سوی خود شعر به پیش می‌برد.

«این قضاوت»، در سینما سر راست توسط کارگردان انجام نمی‌شود و به شکلی، به عهده بیننده است. چون سینما اصولاً نمای نقطه نظر است و چنین می‌نماید که تصویر، قضاوت سرراست به شمار نمی‌آید؛ در سینما قضاوت در ساختار آفریدهٔ هنری انجام می‌گیرد نه در «عینیت بیرونی تصویر».

*

تا این‌جا از کلیتِ جدائی ادبیات و هنر سخن گفتیم. اکنون می‌توان به جدائی در هریک از زمینه‌های ادبی و هنری، مثل تفاوت در شعر و داستان، و یا جدائی بین هریک از هنرها و نیز یگانگی آن‌ها با هم پرداخت.

***

پیدایش

پیدا نیست کدام هنر بر کدام پیشی دارد. کسی نمی‌داند که نقاشی زودتر هستی‌یافته است یا، فرضاً موسیقی و یا رقص. از میانِ شش هنرِ کهن، هنرهای تجسمی (نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری) این شانس را داشته‌اند که قدیم‌ترین آثار آن‌ها تا امروز باقی بمانند. اما برای نگهداری هنرهای دیگری مثل رقص، موسیقی و تئاتر، وسیله‌ای در میان نبوده است تا با بررسی و مقایسه آن‌ها با بازماندهٔ هنرهای تجسمی، بتوان قدمت و تقدم و تأخر هنرها را نسبت به هم گمانه زد. بنابراین، در بررسی‌های تاریخ پیدایش هنر بیش از هر چیز به نقاشی و دیگر هنرهای تجسمی تکیه می‌شود، و از طریق آن‌ها به بررسی در رشته‌هایِ دیگر دست‌می زنند. مثلاً، برای بررسیِ چگونگی و پیگیریِ رقص‌های اولیهٔ بشر، غیر از این‌که، به نقش هائی رجوع کنند که بر دیواره‌ها و یا پرده‌ها رسم شده چارهٔ دیگری در کار نیست. و از این‌جا، نمی‌توان به این نتیجه رسید که الزاماً،

www.rawij.com

هنرِ نقاشی، نسبت به رقص تقدم داشته؛ بلکه، این امر به خاطر قدرت ضبط کنندگیِ نقاشی صورت گرفته است. البته، با بررسی امکانات انسان نخستین و منطق وجودی هنرها می‌توان تا اندازه‌ای به تقدم و تأخر آن‌ها نسبت به هم پی‌برد. مثلاً پیدا ست که ادبیات نمی‌توانسته است پیش از دست یافتن بشر به نقاشی ممکن باشد. اسطوره، که قدیم‌ترین صورت ادبی است، حتی به شکل شفاهی، زمانی می‌توانسته متحقق شود که بشر برای دریافت منشاء و بنیاد هستی و یا آفرینش، به تفکر پرداخته باشد. درک پیچیده‌گی‌های زندگی، تفکر دربارهٔ گذشته و چگونگی پدید آمدن آن (که در اسطوره شکل می‌گیرد) مستلزم گذر از مراحل ابتدائی تفکر دربارهٔ زندگیِ موجود و بالفعل انسان نخستین بوده است که خودِ نقاشی و تحولاتش (چنان‌که پیش‌تر در این گفتار آمد) یکی از همین دوره‌ها ست. و یا پرداختن به معماری نیز، به ابزارهائی برای بناکردن نیاز داشته است که دست یافتن به آن‌ها پیچیده‌تر از دستیابی به ابزار نقاشی بوده است و می‌بایست در مرحلهٔ بعد تحقق یافته‌باشد.

تئاتر نیز در ابتدا نیاز به این داشته است که انگیزه‌ای برای بازگوئی داستان موجود باشد. و این بازیافت، که مسلماً امری مربوط به گذشته می‌شود، می‌بایست از مرحلهٔ ادراکات داستان‌گوئی، که پیچیده‌تر از درک بغرنجیِ نقاشی‌های اولیهٔ دیواری است، گذر می‌کرده است. ولی، اگر در جشن‌ها و مراسم اولیهٔ شکارگری و یا نیایش‌ها و شکرگزاری های بعدی، بُن‌دَهِش

نخستین و انگیزه‌های نمایشی را بیابیم، و یا، در مورد موسیقی، آوازخوانی و یا حتی ایجاد هیاهوی جمعیِ شکارگران نخستین را، به هنگام شکار، نوعی موسیقی تلقی کنیم، می‌توانیم این دو هنر را هم در کنار نقاشی، رقص و سپس مجسمه‌سازی بگذاریم که کهن‌سالی آن‌ها نسبت به هم روشن نیست. بنابراین، چون در این بررسی نمی‌توان از کهن‌ترین هنر آغاز کرد، مبنایِ بررسی را بر اساس نزدیکی‌های «ساختاری» و «نوعیِ» هنرها قرار می‌دهیم: یعنی مبنا را بر کلیات می‌گذاریم و، به‌ترتیب، ابتدا از ادبیات و سپس از هنرها سخن خواهیم گفت.

*

www.rawij.com

ادبیات

ادبیات مطلق است. هندسهٔ مسطحِ مفاهیمِ آن بلندائی نزدیک به صفر دارد و خطوط متقاطع در آن، بی‌آن‌که با هم برخورد کند، همچون ذره‌های ملتهب اتم بر مدارهائی ناپیدا از زیر و بالای هم می‌گذرد. این بی‌کرانه‌گی، این گرایش به پاکیزگیِ نهائی و بی‌وزنی، خصلتی غیرتکراری به ادبیات می‌بخشد. تصور کنید که ذکر جمله‌ای مشابه در چند داستان و شعر چگونه تکراری می‌نماید؛ حال آن‌که، مثلا، در سینما، که حرکت است، در سینما که مادیتی مجسم است که تصاویر روشن آن‌را تشکیل داده‌اند، یک نما از یک خیابان را می‌توان در فیلم های متعدد نشان داد. اگر این نما را (بی‌آن‌که اتفاقی در آن بیفتد) به کلمه یا جمله‌ای تشبیه کنیم، خاصیت تکرارش تا بی‌نهایت است و هرگز کسی از دیدن یک خیابان مشابه در فیلم‌های متعدد تعجب نمی‌کند و آن‌را تکراری نمی‌داند. ولی تکرار یک

بیت و جمله، و یا حتی یک اصطلاح از یک شاعر، فورا تقلیدی و تکراری می‌نماید. در ادبیات جمله‌ها و حتی کلماتی را می‌توان یافت که مُهر و نشان یک شاعر و نویسندهٔ بخصوص را روی خود دارند.

شاید مسئله را به‌شکل دیگری بتوان توضیح داد. شاید زبان جمله‌بندی در هنرهای دیگر چون مادیند، درازتر است. در فیلم چند نمای پشت هم (که هرکدام برای خود نیز دارای معنی است) یک جمله شمرده می‌شود. ورتوف می‌گوید تصویر ثابتِ (عکس) یک انسان را اگر کنار تصاویر متفاوت قرار دهیم، می‌پنداریم که این تصویر ثابت از خود حالت‌هایِ متفاوتی نشان می‌دهد. همین طور است. عکس یک انسان را اگر بعد از تصویر بشقاب غذا نشان دهیم، به نظر می‌رسد کسی که در عکس دیده‌ایم آدم گرسنه‌ای‌ست. همین عکس را می‌توان بعد از تصویر یک مرده نشان داد، تا به نظر برسد که آدم موجود در عکس غمگین است. این خصوصیتِ ابعادی را نمی‌توان در ادبیات دید. ادبیات مفاهیم را به نوعی خلاصه می‌کند. کلمه‌ها در ذات خود معنی ملموسی نمی‌دهند. «معنی»ی یک کلمه، نوعی خامی در خود دارد و هنوز از انتزاع نمادگرایانهٔ زبان رها نشده است، مگر آن‌که در قید جمله قرار گیرد. ولی یک عکس به خودی خود یک عکس است و در «معنی» استقلال دارد. یا، تصویر یک خیابان معنی‌ای دارد که هرگز از کلمه خیابان مستفاد نمی‌شود. کلمهٔ «خیابان» کلی‌ترین تصویر و به عبارت دیگر، انتزاع و تجرید تصویر خیابان است.

www.rawij.com

این نماد و خلاصه‌گری و گرایش به پاکیزگی و سطوح کاملاً نازک مفاهیم که، فقط در عرصهٔ دنیای درونیِ ادبیات جلوه‌گری می‌کند، نوعی کلیت به ادبیات می‌بخشد که از یک‌سو آن‌را مشخص و از سوی دیگر آن‌را مداخله‌گر می‌کند. به ویژه شعر، در این زمینه سیمای یک دیکته کننده به خود می‌گیرد. شعر، حتی از میان مجردات نیز معنی را انتخاب و محدود می‌کند؛ در حالی‌که سینما هیچ سدی به وجود نمی‌آورد و می‌گذارد که چشم تماشاچی به هرکجای صحنه که می‌خواهد دوخته شود.

البته هنرمند، در هر حال ناچار از دخالت در واقعیت است. هر بازسازی از واقعیت، نوعی دخالت در آن شمرده می‌شود. زیرا ممکن نیست که ما واقعیت را همان‌گونه که پیش آمده بازگوئیم. ما آن‌را آن‌طور که دریافته‌ایم بازمی‌گوئیم. ولی این دخالت، در ادبیات ویژگی می‌یابد و اوج آن در شعر به چشم می‌خورد. زبان، به مثابهٔ بنیان ادبیات، ویرانگر و بناکننده است. مدام خود و ادبیات را به تیغ می‌کشد، تا خونش از رگ قلم‌ها جاری شود و به انسان هشدار دهد. این هشدار را نمی‌توان نادیده گرفت: هشداری که سیمائی دخالت‌گر دارد. طبیعتِ دخالت‌گری ادبیات از خصلت زبانیِ آن سرچشمه‌می‌گیرد. این دخالت حتی بُعد آگاهانه و ارادی نیز دارد. یعنی بنا به‌خواست، از آن، روایت‌گریِ دانای کل ادبیات قدیمی نیز بیرون می‌آید و لمس‌شدنی و پذیرفتنی می‌نماید. چرا که این بعُد آگاهانه نیز بازسازیِ هنرمندانه به شمار می‌آید. حتی می‌توان واقع‌گرا بود

و با این حال در واقعیت دخل و تصرف کرد. این ها همه، به ویژه در ادبیات پذیرفتنی‌تر است. شاید از همین‌رو است که باور به تخیل در ادبیات خیلی بهتر از سینما و یا دیگر هنرهای تصویری و نمایشی روی می‌دهد. تخیل در ادبیات آن‌گونه است که مردم آن‌را باور می‌کنند. قالیچهٔ پرنده در رمان «صد سال تنهائی»ی گارسیا مارکز، به راحتی واقعی می‌نماید. در تصویرهای «صدسال تنهائی»، فروشندگان و کولیان دوره‌گرد روی قالیچه می‌نشینند و به شکل واقعی، از مقابل پنجره‌ها می‌گذرند. اما این قالیچه در سینما، حتی به کمک پیشرفته‌ترین تکنیک‌ها هم، امری فانتزی و غیرواقعی می‌نماید. تفاوت در اینجا ست که در هنرها و به ویژه در سینما، انسان در برخورد با عناصر واقعی به قضاوت می‌نشیند؛ ولی در ادبیات نقش تخیل و فانتزی که، همانا نقش تفسیری و غیرمستقیم ادبی است، پذیرفتنی به نظر می‌رسد. واقعیت، چون در سینما از دید تماشاچی پنهان نیست، از قضاوت خردگرایانه او مصونیت ندارد و ناچار از نوعی منطقِ «واقعیت تصویری» پیروی می‌کند. یا، چون تماشاچی به چشم خود به قضاوت رویدادی که پیش رویش روی‌می‌دهد می‌نشیند، دخالت مستقیم در واقعیتِ تصویری و دگرگون کردن آن‌را از جانب کسی دیگر (فیلمساز) نمی‌پذیرد و چنان واقعه‌ای (پرواز قالیچه)، مصنوعی به نظرش می‌آید، مگر آن‌که از ابتدا قراردادی بین مخاطب و هنرمند گذاشته شود که بر اساس آن، واقعیتی دگرگونه به مثابهٔ اصل پذیرفته شود.

www.rawij.com

هم‌چنین، نفی ادبی را هیچ هنر دیگر ندارد. نوعی حرکت تصویری در ادبیات هست که فقط مختص خود آن ست و می‌توان نام آن‌را «تصویر چیزی که می‌باید باشد» گذاشت: مانند تصویر پنهان در جملهٔ؛ «در ساحلِ دریا پرنده پر نمی‌زد و هیچ‌کس آن‌جا دیده نمی‌شد.». مسلماً چنین تصویری با تصویر ذهنیِ حاصل از صحنهٔ سینمائیِ ساحل یک دریا که موجودی در آن دیده نمی‌شود فرق دارد. حسی که جملهٔ « پرنده پر نمی‌زد»، یا جملهٔ «هیچ‌کس در آن‌جا دیده نمی‌شد» به خواننده انتقال می‌دهد، نوعی پرواز غیابی و حضور انسان غایب را در خود دارد که در تصویر سینمائی یک ساحل خالیِ بدونِ پرواز پرنده و حضور انسان، وجود ندارد. تصور و تخیل ادبی که به صورت کلام می‌آیند تصویری مجازی می‌سازند. به این ترتیب، بُعدهایِ گوناگون جدائی‌های ادبی و هنری ذره ذره روشن می‌شود.

اکنون به تقسیم بندی‌های درونیِ ادبی بپردازیم و تفاوت ها را ریزتر و مشخص‌تر کنیم. از اسطوره، حماسه و شعر آغاز کنیم.

***

اسطوره، حماسه، شعر

الف- اسطوره

اسطوره، افسانه است: افسانهٔ انسان نخستین دربارهٔ هستی و پِی‌یابیِ او در رمز و راز آفرینش. اسطوره، نخستین داستان‌پردازیِ بشر دربارهٔ «خود» است. انسانِ امتیاز یافته، «خود» را از گزند «دیگران» دور نگه‌می‌دارد. از این‌رو، «اساطیر» تاریخِ «انزوا»ی نخستین است و در گسترهٔ این انزوا، رمزِ سلسله مراتبِ وجودِ تازهٔ بشر است.

اسطوره، بازتاب «خدای‌گونگی»ی انسان است، تا آفرینش و سرنوشتِ او را در این جهان نمائی جاودانه بخشد. از این‌رو، اسطوره، داستانِ انسان- خدا ست. داستانی کلی؛ با داده‌های ابدی، مانند زندگی و مرگ. زمان در اساطیر، بُعد غیرزمینی می‌یابد و زبان در آن رمزآلود و پالوده از روزمره‌گی می‌شود و شعر، به سبب خصوصیت‌اش در ساخت و هنجار، چه در فرم، چه در محتوی، قالبِ بیانیِ اسطوره می‌شود تا در یک کلی‌گوئی

www.rawij.com

نهائی نقشی اساسی به عهده گیرد.

اسطوره، به‌ناچار، دارای تار و پودی کلی و ناب است و تا وقتی خدایانِ بی‌شمارِ آن، فرمان هستی را به دست دارند و با شلاق قدرت، ارابهٔ سرنوشت را در بی‌زمانیِ مطلق و در رمز و رازی مه‌آلود به‌پیش می‌تازند و وظیفه‌ای نهائی را نماینده‌گی می‌کنند چنین است.

زبانِ اسطوره، برآمده در پیِ داده‌های آغازین، امری، دستوری و پوشیده از تصاویر تخیلی و فراعقلانی است. چُنان تخیلی و ناراست که رازِ آفرینش و پیچیده‌گی‌های آن، خورِ در برگیری‌اش را دارد. اما، همین که عنصرِ پهلوان وارد اسطوره می‌شود و داستان آفرینش به گسترهٔ حماسه گذر می‌کند، نه‌تنها ساختار داستان‌پردازی تغییر می‌یابد و روی‌داد، با اندازه‌های گاهاً تاریخی، با داده‌های افسانه‌ای و اساطیری می‌آمیزد؛ بلکه زبان نیز به پی‌رَوی از روی‌دادِ غیرآسمانی، طنطنهٔ جنگ‌جویانه به‌خود می‌گیرد و این‌بار نیز، این شعر است که در خدمتِ چیزی غیر از خود، در خدمت سرایش غرور و پهلوانی و نجابت و خویش‌کاریِ انسان، که همانا حرکت در راستایِ خویشِ انسان، یعنی «خدایِ نور و روشنائی» است، وظیفه‌ای نیم‌زمینی-نیم‌آسمانی بر دوش می‌گیرد.

*

ب- حماسه

طنطنهٔ حماسی، به شعر حالتی مبالغه آمیز می‌دهد که مخاطب را از حس طبیعی جدا و او را به پهنهٔ خیال اساطیری پرتاب می‌کند. این خاصیت حماسی قبای زینتیِ شعر است: قبائی که حماسه می‌پوشد تا قامت روایت را برازندهٔ عظمتی دوردست نشان دهد؛ زر و زیوری که باید لباس و قامت را چیزی بیش از خودِ لباس و قامت بنماید. رمز حماسیِ شعر و لحن پر از طنطنهٔ آن همین است. در واقع این حماسه است که شعر را انتخاب می‌کند، نه شعر حماسه را. حماسه، به‌خاطر رمز و راز اساطیری‌اش، به قالب شعر، به مثابهٔ لباسی ویژه و غیرعادی نیاز دارد. بی‌زمانی در اساطیر، آن‌را با شعر هم‌آهنگ می‌کند. در حالی که قالب نثر، موضوع را به داده‌هایِ روزمره نزدیک می‌سازد و بُعد غیرزمینیِ حماسه و اسطوره را از آن می‌گیرد. نثر، زمینی‌تر از آن ست که به خدمت اساطیر و حماسه درآید. محل اصلیِ نمایش‌گری نثر، داستان است. داستان، همانا هنرِ دورانی است که انسان به زندگیِ سوداگرانه علاقه پیدا کرده‌است. از این‌رو، ذات حماسه که از زندگیِ روزمره به دور است، با شعر ارتباطی ارگانیک می‌یابد.

*

www.rawij.com

پ- شعر

تا وقتی که شعر وظیفه دیگری غیر از «درون» خود را بر دوش می‌کشد، از قالب و نهایتش به دور است. اما آیا قالب و درون و نهایتی در شعر هست؟ آری، به عنوان یک نوعِ هنری(ژانر) باید چنین چیزی باشد.

از انواع شعر، مثل شعر اساطیری، حماسی، تاریخی، شعر رمانتیک، و یا حتی شکل‌های کاملاً مشخص، مثل شعر شخصی که عامل دیگری در شعر، غیر از خود شعر (مثل؛ داستان، حکمت، نتیجه اخلاقی و غیره) را برجسته می‌کنند که بگذریم به غزل، یعنی «شعر» به معنی «ناب» می‌رسیم.

در واقع «شعر»، پس از غزل، داستان‌سرائی و نمایش را به عهدهٔ داستان و هنرهای نمایشی گذاشت و خود به تغزل پرداخت. این «تقسیم کار»، حاصل دورانی است که دیگر شعر از وظایف فرعی و دست و پاگیری که بدان دچار بود رهائی یافت، تا یک‌سره در خدمت بیان چکیدهٔ خود برآید. غزل کوشید که شعر را ،در بنیادی‌ترین عناصرش راهبری کند.

سپس، یک کارگزاری دیگر نیز در رهائی شعر از این باربردوشی نقش پیدا کرد و آن را گامی بیش به پیش برد؛ در یک دورهٔ تاریخی، بازیافتِ قصه‌پردازیِ قدیم که در بدنهٔ حماسه و حکایت و نمایش به‌سر می‌بُرد، بدنهٔ شعر را دیگر برای بیان تکاپویِ درونی خود گشاد و بسنده نمی‌دید.

امروز، حکایت و حماسه به «داستان» تبدیل شده و چنان از کلیاتِ پیشینِ

حاکم بر ساختار کهن فاصله گرفته است و چنان زیاده‌خواهی می‌کند که دیگر در بدنهٔ «کلی گو»ی شعر نمی‌گنجد. این کنش و واکنش وامی‌دارد که اکنون کمتر شاعری حماسه و حکایت بسراید. داستان نویس، داستان می‌نویسد و شاعر فقط شعر می‌گوید و کنکاش در پیچ و تابِ شعری، او را به رمز و رازِ ساختارِ درخورِ شعر رهنمون می‌شود.

*

راوی نامشخص شعری

راوی در حکایت و حماسه کسی است که بیان‌گر روی‌داد و موضوع است. وقتی این راوی شکل اول شخص به خود بگیرد، معمولاً زبان حالتی خودمانی پیدا می‌کند.

در حکایت، به ویژه در حماسه، کمتر می‌توان راویِ اول شخصی پیدا کرد؛ زیرا، کلی‌گوئیِ این «انواع هنری»، مانع از حضور «من» به معنی انسان مفرد در این گستره‌ها ست. با این حال، گاهی در حکایت، راویِ اول شخص حضور می‌یابد. ولی خصلت این راوی با راویِ سوم شخصی که روی‌داد را تعریف می‌کند تفاوت ماهوی ندارد.

شعر هم که به ناچار، نوعی کلی‌گوئی در خود دارد چنین است؛ ولی، به سبب حساسیتی که در تار و پود شعر هست، این راویِ اول شخص، حالتی ویژه به خود می‌گیرد که شکل آن‌را از راویِ اول شخصِ حکایتی جدا

www.rawij.com

می‌کند. یعنی، آن‌جا که شعر به زبان «من» سروده می‌شود، گرچه گوینده به مثابه فرد مشخص نیست و بدنه‌ای دارد؛ ولی باز، به دلیل خودمانی بودن زبان شعری، تاثیر ویژه‌ای روی مخاطب می‌گذارد که نمی‌توان مانند آن‌را در نمونهٔ حکایتی دید. فرق این راویِ اول شخص شعری که پر از احساس و نزدیک به ما ست، با نمونهٔ داستانیِ خود در این است که در داستان، چنین حضوری بر محور روایت «شخص» از «روی‌داد» می‌گردد، نه بر محور روایت «یک آدم» از یک «حالت کلی». از این‌رو، شعر، بیشتر به روایت همگانی نزدیک است؛ به طوری‌که، می‌توان گفت هرگز گِرد آدم مشخص نمی‌چرخد. حتی در شعر وصفی و در شعر مدحی نیز چنین خصوصیتی نهفته است. «فرد» در شعر، بیشتر «انسان» است تا یک آدم مشخص. شعر از فرد، چهرهٔ مجردی را نقش می‌زند که غیرتقویمی است و خط و خصلتی همگانی دارد. شعر بیشتر خصوصیت کلیِ فرد را، که «نوع» است بیان می‌کند. از این رو، با وجود اختلافش با نمونهٔ حکایتی و هر قدر هم که با احساس بشری بازی کند باز تجریدی است.

البته، این به آن معنی نیست که در شعر نمی‌توان به اعماق احساسات درونی و مخفیِ یک انسان فرو رفت. ولی حقیقت این است که موضوع اصلاً به فرد مربوط نیست؛ بلکه بیان حس، در بدنهٔ «فردیت»ی عام می‌گنجد تا یک فرد مشخص و به نام. «اشخاص» در شعر نام ندارند. اگر دارند (در شعر حماسی یا روایتی)، مثل رستم یا فرهاد، نام‌شان به خاطر روایت و

داستان موجود در شعر است، نه به خاطر نفس شعری. ولی همین نام‌ها نیز، به خاطر آن‌که در شعر آمده اند، خصلت دیگری جز در موردِ داستانی‌شان به خود می‌گیرند. نام، در شعر، یک «خصلت عام» است که همگان به تبعیت از آن فرا خوانده می‌شوند: یعنی نامی‌که، با شنیدن آن قبل از هرچیز، آن خصلت در نظر می‌آید نه شخصیت فردی دارندهٔ نام. مخاطب، با شنیدن نام فرهاد، فوراً فداکاری در راه عشق را به نظر می‌آورد. یا رستم، بیان نوعی پهلوانی است که کسی هم توقع ندارد توسط دیگران تقلید شود؛ یعنی خصلت عام پهلوانی. بنابراین، نام و یا حتی احساسات شخصی در یک شعر، متعلق به فرد نیست: عامیتِ حس و پالوده شدهٔ آن ست و تفاوت‌های کوچک و خرده‌ریزی که در نمونهٔ شخصیت‌های داستان و فیلم و در محدوده‌هائی در نمایش می‌توان دید در آن نیست.

هم‌چنین، قهرمان و شخصیتِ بد و خوب در شعر، بیانگر کلیتِ خوبی و بدی است. مثلاً، اگر در حماسه آدم بد پدیدار می‌شود، مربوط به بخش نمایشی و داستانیِ آن است. تازه همین شخصیت‌های حماسی هم به آدم‌های خیالی بیشتر شبیه‌اند تا به مطلقِ آدم بد و خوب. پس در کلیت است که قابل‌پذیر و حس‌شدنی‌اند. به عبارت دیگر؛ حضور قاطع و سرکوبگر فلسفه در شعر، آن را «کلی‌گو» می‌کند و به تمام کارکردهای فرد در آن خصلتی عام می‌بخشد. در کل، می‌توان گفت که در شعر، حکایت، حماسه و تراژدی، موقعیت ویژهٔ شخصیت‌ها و زمان و مکان از

www.rawij.com

روی‌داد جدا می‌شود تا کلیت یک اندیشه و ایدهٔ رها از پدیده‌های ملموس را بسازد؛ کلیتی، متعلق به همهٔ زمان‌ها و انسان‌ها. و در مورد شعر به ویژه چنین به نظر می‌رسد که، از این نظر در سکوت مطلق ایستاده باشد. چون در صورت نابش که، غیرقصه‌گو و جدا از روی‌داد است، بیشتر از موردِ حماسی و حکایتی و نمایشی غیر زمینی است.

در رابطه‌های داستان‌پردازانه، اصولاً، یک روایت‌گریِ تحمیلی موجود است که «دانای کل» نام گرفته است. ولی حتی ادبی‌بازی شعر طوری‌ست که آدم را یاد راوی و دانای کلِ داستانی نمی‌اندازد. یعنی، به این شکل است که گوئی شاعر نمی‌خواهد چیزی را تحمیل کند. انگار او فقط وظیفه‌ای را انجام می‌دهد و تنها کلمات را دنبال هم می‌چیند تا به ایده‌ای بیرون از شعر کمک کرده باشد. به همین دلیل است که راویت کننده (شاعر) هم جزو خادمین «فکر» در می‌آید، نه آن‌که خود، دانای کل و صاحب فکر باشد. شاعر یک‌جور بی‌گناهی را با خود حمل می‌کند که هم‌دردیِ خواننده را برمی‌انگیزد. او ظاهراً نه قصد دارد چیزی را تحمیل کند و نه حتی قدرت خلاقه‌اش را به رخ می‌کشد. ناب بودن شعری، چنان آزاد از این تعلقات جمع‌بندی شده است که شعر را بیرون از آن و حتی گوئی بیرون از خود زندگی قرار می‌دهد. «کلیت شعری» که پیش‌تر به آن اشاره شد، از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد. اما این مطلق بودن، به‌طور کلی از سرنوشت انتخاب‌گر هنر که، نوعی دخالت‌گری و به‌ناچار نوعی محدودیت است

رهائی ندارد. چرا که هنر است و هنر، یعنی انتخاب و جمع‌بندی، انتخاب ویژه و شسته‌رُفته و معین‌تری از روابط وِلنگ و باز زندگی و حضور پراکنده و بی‌نظم واقعیت.

هرجا شعر از روایت‌گری دوری کند، از حکایت و ذکر مَثَل بپرهیزد، یا از حکمت و فلسفه بیش‌تر دوری بجوید، به ناب بودنِ شعری نزدیکتر می‌شود. حافظ در بیش‌تر غزلیات خود چنین است. او از چیزی می‌آغازد که نفس شعری را بیش از شاعران نظریه‌پرداز در روایت و مَثَل و حکمت بیان می‌کند. حافظ ناروایت‌گرتر، ناپوزش‌خواه‌تر و ناحکیم‌تر از نمونه‌های شعر فارسی است. و این یک حسن او ست. او آزادتر از دیگر شاعران کلاسیک است. زیرا غزل می‌گوید، نه حکایت و داستان و پند و اندرز. و غزل، بیش‌ترین عنصرِ ناب شعری و آزادی شاعرانه را در خود فراآورده است. یعنی، حافظ رند و غزل‌خوان و پیاله در دست تر از دیگران است. او بیش‌تر مست زندگی است، تا مست چیزی فرای آن. البته، خود این زندگی، با زندگی‌ای که در داستان مطرح می‌شود تفاوت دارد. این زندگی، نمونهٔ یک کلیت است. مثلا، در مورد همین حافظِ غزل‌سرا نیز، خطاب بیت آخر غزل‌های او به راویت‌گری راه می‌برد. و این، به‌خصوصیت و گرفت و گیر و حاکمیتِ حکمت و اخلاق زمانه برمی گردد تا به مطلق شعری یا میل شخصی و یا گرایش‌های نظریِ شاعر. حافظ در بیت پایانیِ غزل ها، خود را مورد خطاب قرار می‌دهد تا عنصر دیگری غیر از خودِ راوی را به ذهن

www.rawij.com

آورد. اما، اگر واقعیت مطلب را بخواهیم، او در بیت آخر غزل هم باز روایت‌گری نمی‌کند. مثلا در شعر؛

یاری اندر کس نمی‌بینیم یاران را چه شد/ دوستی کی آخر آمد دوستداران را چه شد [...]

حافظ اسرار الهی کس نمی‌داند خموش/ از که می‌پرسی که دور روزگاران را چه شد [...]

«حافظ»، یعنی راویِ بیت آخر، شکل مخصوصی دارد. حضور آن انگار در خود شعر نیست؛ بلکه، بیرون از آن است. از این رو، در بیش‌ترِ شعرهای سنتی فارسی، جابه‌جا این راوی حضور می‌یابد و تقریباً کسی نیست که در برخورد با این راویِ پایانی از فضای شعری بیرون بیاید. این خصوصیت، همانا، ساختاری و مختص شعر است.

در شعر، هدف همیشه آن‌قدر بیرون از شعر است و راوی چنان حضور قاطعی دارد که گوئی باید باشد. بنابراین، شاعری مانند حافظ نیز در آخر هرغزل با نام و نشان، خود را مورد خطاب قرار می‌دهد و بدون هیچ‌گونه پنهان‌کاری اعلام می‌دارد که او این غزل را سروده و به قصد خاصی هم سروده است؛ و هرگز کوششی برای پنهان کردن هنر و صنعتی که به کار برده است هم نمی‌کند. او عمداً این کار را می‌کند. او از تمام امکانات بیانی، انعطاف‌پذیری کلام و ساختار زبانی سودمی‌برد تا روح شعر خود را در جشن‌واره‌ای از کلمات غنا بخشد و نازک خیالی‌اش را نمایش دهد. این

ساختار شعری، در خدمت آن ست تا ایده را برق اندازد. در واقع خواننده در شعر، هردم درپی‌آن ست که با هنرنمائی (ادبی بازی)ی شاعر سرو کار داشته باشد. اگر چنین نشود، او خشنود نخواهد بود و آن‌چه را خوانده است شعر نخواهد دانست. در این برخورد، گونه‌ای مصونیت ضمنی در مقابل تاثیرات ایده‌ای در خواننده نیز به‌وجود می‌آید. در واقع، خواننده به این کاری ندارد که چه ایده‌ای به خورد او می‌دهند؛ بلکه، مهارت در چگونگی بیان ایده مهم است.

اگر در اینجا دقت کنیم، می‌بینیم که این «حافظ»ی که مورد خطاب شاعر قرار می‌گیرد با خود او یکی نیست؛ بلکه، مخاطب اوست. یعنی شعر، راویِ خود را نیز به مثابهٔ مخاطبش می‌پندارد؛ به‌طوری‌که، او با مخاطب اصلی (خواننده) فرق ندارد. یا این‌که؛ مخاطب او، انسان کلی‌ای است که همیشه مورد خطاب شعر است.

به گفت دیگر، چنین می‌نماید که مخاطب شعر فقط کسی که شعر را می‌خواند نیست؛ بلکه، خودِ شاعر و کسانی هم که آن‌را در آن لحظه نمی‌خوانند نیز هستند. به یک کلام؛ در شعر نه شاعر شاعر است و نه مخاطب مخاطب، در حالی‌که در واقعیت، هردو خود نیز هستند.

این پیچیده‌گی روایتی، به شعر چهره‌ای خیالی و اساطیری می‌بخشد. از همین‌رو ست شاید که، جان شعر تا این حد به عنصرِ اسطوره و حماسه و کلیت‌های انتزاعی می‌آمیزد. غیر از این، این‌که حماسه همواره به شعر

www.rawij.com

سروده شده است، چه انگیزهٔ دیگری می‌توانسته است در پِی داشته باشد؟

و نیز، از جمله، می‌توان به ایهام در شعر فارسی اشاره کرد که خود نشان‌گرِ قطعیت فاصله‌گذاری در شعر و بیرونی بودن اندیشه و هدف شعری از آن ست. ایهام، در شعرِ بزرگترین شاعران فارسی زبان، بزرگترین برجستگی است. ویژه‌گی است. از همان بیت اول غزلِ «زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست[...]» پیداست که معشوق آرمانی است. یا در؛ «الا یا ایهاالساقی اَدِر کساً و ناولها / که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها» می‌گوید که سرنوشت درد و جور، صفت همگانیِ همهٔ عاشقان است. چنین ایهامی، جدی بودن موضوع و غیرمعمولی بودن آن را برای خواننده باورپذیر می‌کند و او را بی آن‌که حتی شاعر بخواهد، به کلیاتِ تفکر در بارهٔ حیات سوق می‌دهد. وجود ایهام در شعر، خواننده را وامی دارد که دنبال آن چیزی بگردد که نه در شعر؛ بلکه فرای آن قرار دارد.

در میان شاعران کلاسیک فارسی، مولوی از همه بیشتر برون گرا و در عین حال از نگرِ ساختار شعری به حافظ نزدیک است. صحنه‌های گفتگوئیِ «گفتم،...و ...گفت» و یا راویِ «من» در بسیاری از غزلیات مولوی (آفتاب ترا شوم ذره سیر بی دست و پا بیاموزم) نیز نوعی روایت‌گریِ ناخواسته است. اگر بتوان از روایت‌گری در شعر مولوی سراغ گرفت، مطلب به بخش حکایتی و داستانیِ موجود در شعرهای او برمی گردد. ولی در

غزل‌های او کمتر روایت‌گری به چشم می‌خورد. فردوسی، اما، یک‌سر حماسه‌سرا و داستان‌پرداز و روایت‌گر است. سعدی مَثَل‌پرداز است، مولوی بیشتر حکمت‌جو ست و حافظ، در قُلهٔ غزل‌سرائی، بیشتر از همه شاعر است. اشعار او بیشتر در بارهٔ خود زندگی است تا جمع‌بندیِ نظریِ آن. یعنی، پرداخت فردوسی در صنعت شعری، به نوعی در خدمت عنصر غیرشعری است. این صنعت در خدمت سرایش حماسه و داستان پهلوانان می‌آید تا در خود شعر. از این‌رو، صنعت شعر او، در شعر «نمود خارجی» پیدا می‌کند. شعر برنمی‌تابد که ظرف بیان چیزی غیر از خود (مثل روایت و مَثَل و حکمت) باشد. این کوشش، نزد مولوی پنهان‌تر است، ولی باز خود می‌نماید. چرا که «حکایت»های او از روال روزمرهٔ داستانی فاصله می‌گیرد و به مانند شعار، خود را به شعر نزدیک می‌کند. او روایتِ حکمت‌جویانه خود را ارائه می‌دهد. در واقع مولوی در غزلیات خود است که بیش از پیش شاعر است. و درست همین‌جا ست که او به مطلق شعری نزدیک می‌شود و در این راه، در نزدیکی به مطلقیت شعری، حتی قوائد شعر را مزاحم می‌بیند و آن‌را مورد انتقاد قرار می‌دهد:

«قافیه اندیشم و دلدار من/ گویدم مندیش جز دیدار من».

*

www.rawij.com

توصیف

در شعر، به دلیل فشردگیِ ایده و کوتاهی کلام، کار برد توصیف باید بسیار هوشیارانه باشد تا فقط در خدمت کلیت شعری واقع شود، در حالی که داستان، خیالش از این بابت راحت است، یعنی، با ابزار عادی و ناصنعت‌گرانه، کلام را کش می‌دهد و زبان را ساده و خودمانی می‌کند و آن‌گاه، در انبوه این کُرک و پُرز زیادی و خودمانی و روزمره، گوهرِ ناب توصیف را جا می‌دهد. ولی در شعر، توصیف از ابتدا مطلق‌گرائی می‌کند و ریخت‌وپاش کلمات را مزاحم و زائد می‌داند. مثلاً، تشبیه زلف یار به زنجیر، یک نماد است تا توضیف، و به چیزی بیرون از شعر اشاره دارد. زنجیر، این‌جا یک تشبیه معمولی نیست. زنجیر عبارت است از به‌زنجیر کشیده شدن دل دلداده. این تشبیه، از یک این همانیِ معمولی بالاتر می‌رود و به چیزی ورای زنجیر و زلف -چیزهائی که در شعر آمده است- اشاره دارد. در شعر، نه تنها در یک بیت، بند؛ بلکه در هر کلمه و مفهوم نیز این اشارت موجود است. از همین‌رو، انتخاب کلمه و توصیف در شعر، تا این حد از اهمیت برخوردار است. در واقع در شعر، توصیف، تنها خودش نیست؛ بلکه، بار چیز دیگری در خارج را به دوش دارد و دنباله‌اش به تداعی و گستره‌های بیرونی می‌کشد.

همهٔ این‌ها برای این است که در شعر، مضمونِ کلی از ابتدا حضور دارد و

سیر شعر در جهت تزئین و آرایش آن است. در بنیاد، شعر این حالت را دارد که گوئی توسط کسی گفته نمی‌شود؛ بلکه، خود، بوده است و اکنون کسی بازگوئی‌اش می‌کند. ساختمان شعر از ابتدا چارچوبی در خور «کلیت» مضمونی خود می‌گیرد؛ یعنی همین‌که ذهنیت شعری می‌آید، چارچوب خود را نیز با خود می‌آورد.

شعر، ابتدا در ساخت و چارچوبه خود است که تصور می‌شود. شعر در آغاز یک ایده خام نیست؛ در «قالب شعری» توجه شاعر را به خود جلب می‌کند. از این رو، همه گمان می‌کنند که به شاعر الهام دست داده است؛ چون وقتی یک ایده در قالبی ناروزمره به ذهن می‌آید، طبیعی است که آن‌را امری «بیرونی»، «الهام شده» و ناروزمره بپندارند. در حالی‌که، ایدهٔ داستانی، به شکل دیگری، بدون شکل بیانی‌اش به ذهن می‌آید که شکلِ آن را باید بعداً در درازای پیشرفت داستان ساخت تا سرآخر، ایدهٔ اولیه از دل آن نمایان شود.

حتی ممکن است شاعر، ساختمان شعرش را پس از خطور ایدهٔ بدنه‌گرفتهٔ اولیه به ذهن، تغیر هم بدهد؛ ولی اساس ساختمانی آن‌را که در ابتدا به ذهنش آمده نگه می‌دارد. بعد، شروع به پرداخت و صیقل دادن آن می‌کند. اما، اگر شاعر ساختمان اولیه‌ای را که تصور کرده است تغییر بدهد، ایدهٔ شعرش هم بدون آن‌که متوجه شود تغییر یافته است.

در شعر، ایده، فشرده و موجز و سنگین می‌شود و چون پیرایه‌هایش را

www.rawij.com

می‌زنند حجمی درخور می‌یابد. یعنی کلمات در شعر، محتوی ایده را زیاد دست‌کاری نمی‌کنند و تقریباً با آن کاری ندارند؛ بلکه، در خدمت آرایش آن اند. تمام تلاش کلمه در شعر این ست که ایده را که در خارج از آن ست، پاک‌سازی کند، برق بیندازد و برساند. در حالی که در داستان، کارکرد کلمه بسیار گسترده‌تر است. در داستان، گاه باید سطح اثر را جارو کشید تا ایده خودی بنماید، تا دست آخر، بتوان دید که پشت کلمات داستان چیزی جز خود آن‌ها وجود ندارد و ایدهٔ داستانی، جز خودِ همان کلمات چیزی نیست.

*

«دانای کل» در شعر

با این‌که ایدهٔ شعری همواره در شعر خودنمائی می‌کند و بر فراز شعر واقع می‌شود، مقصودِ شعر خارج از آن قرار می‌گیرد. یا به عبارتی، این‌که در شعر کلمات فقط بهانه‌ای هستند تا یک چیز بیرونی را برسانند و شاعر فقط شعر را بازگویه می‌کند و گرچه گویش نامتعارف نوعی فاصله‌گذاری است، باز این‌ها سبب نمی‌شود که گمان کنیم کسی پشت شعر ننشسته است. یعنی دانای کل در شعر، گرچه هست و شکلی قاطعانه هم به خود می‌گیرد، ولی نمود ندارد.

در شعر، می‌توان از لزوم نوعی وفاداری به لفظ، به جوهر لفظ سخن

گفت. و این ادراک مشخص از شعر، وجود گویندهٔ شعر و حتی وجود کسی برفراز آن‌را را نه تنها تحمل پذیر؛ بلکه، ضروری می‌سازد.

شعر نوعی پرواز است که انسان به آن نیاز دارد؛ نوعی خیال‌بافی عمدی. انسان به شعر رجوع می‌کند، نه برای این‌که چیزی واقعی و روزمره در آن بیابد؛ بلکه به قصد سوختن در آتشی برافروخته به آن نزدیک می‌شود. شعر برای انسان عبور به سرزمین‌های محال و رویائی است؛ آن‌جا که آدمی عامدانه از بند می‌رهد و اسیر آلودگیِ روزمره نیست. در طبیعتِ شعر، می‌توان انسان را بی‌پیرایه و لُخت دید که شعر، در کنار او با شمشیری در دست ایستاده است. شعر تمام روی‌دادها و کلام را به خدمت «ایدهٔ از پیش» می‌گیرد. و چقدر این ویژگی، کلی و مجرد است.

در واقع، شعر، از ابتدا و آغاز، قصد تماس با حقیقت را دارد و با تشدید انتزاع و توجه بیش از حدِ کلام به ایده، در پیِ یافتنِ آن بر می‌آید. و چون ساختار شعر در خدمت چیز دیگری ست تا خشنودیِ هنرمندانه؛ قضاوت‌گر، دخالت کننده، راهبر و خودکامه‌ترین هنرها نیز می‌شود. یعنی دانای کل، حتی خود شاعر نیست و مانند پیش، در این عرصه نیز دانای کل در نفس شعر قرار دارد و جدا از شاعر است.

یان اسکاس، شاعر چک می‌گوید: «شاعران شعر را ابداع نمی‌کنند. شعر جائی در آن پس و پشت‌ها ست. از دیرزمان آن‌جا ست. شاعر کاری نمی‌کند مگر کشف آن.»[۱]

www.rawij.com

این گفتار، بی‌هیچ منطقی، درست می‌نماید. چه چیزی در آن نهفته است که درست به نظر می‌رساندش؟ آیا چنین نیست که شاعر، همین‌که کلیت ایده‌ایِ شعر را درمی‌یابد، ساختار آن را هم دریافته است؟ به عبارت دیگر، آیا ساختار شعر با خودِ ایده نمی‌آید؟ آن‌گونه که گوئی از ازل چنین چیزی در آن «پس و پشت‌ها» درکار بوده است؟ آیا این، بسان «جرقه»، اشراق، یاالهام نیست؟ جلوه‌ای از وحدت ایده و صورت؟ تلالوء حیرت‌آور و خیره‌کننده حقیقت در یک‌دم؟ بدین گونه، آیا نمی‌توان دریافت که چرا شعر این‌چنین ناب و فلسفی و نزدیک به ایدهٔ اولیه باقی می‌ماند؟ امری واقعی که خصلتی شبح‌گون در ذات خود دارد؟ آن‌گونه که شعر جائی در سکوت مطلق ایستاده باشد؟

*

وزن و قافیه

در وزن و قافیه، نوعی تاکید و آهنگ وجود دارد که موجب لذت دیداری و شنیداری است. در صورتِ ابدی قافیه، نوعی ارتقاء آهنگین است که از آن، شکوفه‌های ترانه فرامی روید و فضای شعر را به عطری مرموز و در خور کلیت شعری می‌آکَنَد. و به این ترتیب، شعر به خاطر آسانیِ به خاطر

سپردنش، همواره در نظر است و تکرار شدنی است. شعری که تکرار می‌شود، دیگر، همان شعر پیشین نیست؛ زیرا بارِ تازه، خواننده دانندهٔ شعر است. او شعر را در خاطر دارد و درست، در لحظه ای که شعر می‌خواهد بالاو پائین برود و او را تحت تاثیر قرار دهد، خوانندهٔ آگاه از این بازی، مقاومت می‌کند و بیش از آن‌که از آن متاثر شود، می‌کوشد آن‌را زیر سیطرهٔ اراده خود بگیرد و به این ترتیب دست به نقد شعر بزند. این خصوصیت به «مطلقیت» یاد شده در شعر شدت بیشتری می‌بخشد و جنبهٔ رخ‌دادی آن‌را می‌گیرد و ذهن را به سوی «حضور ماورای شعری» رهنمون می‌شود. ولی گوشِ تنوع پذیر امروزی به سختی از یک امر تکراری لذت می‌برد. هم‌چنین، در بیان مسائل دنیای نو، نوعی قافیهٔ معنوی درونی که حالت و توصیف زمانه است، وجود دارد که با قافیهٔ کهن در تضاد می‌افتد. روابط گستردهٔ اجتماعیِ عصر جدید چنان رنگارنگ است که قالب تنگ و یک‌نواخت قافیه از بیان آن عاجز می‌ماند. محدویت در بیانِ گوناگونیِ امروز که مرتب در قالب تنگِ قافیه گرفتار می‌شود، موضوعی است که با گسترهٔ گستردهٔ تقسیم کار جهان امروز در دانش و هنر سازگار نیست. شاعر عصر جدید، می‌کوشد از روابط بسیار گسترده امروز (در مقابل مسائل محدود دوران گذشته) سخن بگوید. قالب تنگ و تکراری قافیه -با تمام زیبائی کهنش- او را محدود می‌کند و در بندش می‌دارد. شاعر، که قرن‌ها ساکن سرزمین قافیه بوده است اکنون

www.rawij.com

بازمی‌گردد. فرار از قافیه عصیان نیست، ضرورت بیانیِ جهان امروز است. بنابراین، شاعر قافیه را می‌شکند و وزن را نادیده می‌گیرد (امری که در گذشته محال می‌نمود). این نفسانیت، همان کلی‌گرائیِ شعر است که پیش از این گفتیم. به این ترتیب، شاعر از بند وحدت‌گرائی قافیه که با آهنگ جنبش جامعهٔ جدید و میل به تکَثُّر در آن مباینت دارد می‌گریزد. این امر، به معنی نفی مطلق وزن و قافیه نیست. ممکن است جائی قافیه و یا وزن لازم شود؛ خوب باشد. مهم این است که تقید به قافیه، شاعر را چنان درگیر نکند که مزاحم گویش او گردد و مقصودش را خدشه‌دار سازد. حتی شاعری مانند مولوی، که زیستن بدون قافیه برای او معنی نداشته است، می‌گوید:

«مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا»

صنایع سنتیِ شعر، نوعی قالب و قید است که شعرِ نو، با رهائی از آن، می‌کوشد به نفس زندگی نزدیکتر شود. روابط امروزی، قالب‌های سنتی‌ای را که بیش‌تر در خدمت و در قالبِ نگره‌پردازی‌های مشخص و تکراری است از شعر حذف می‌کند. در این رابطه، حتی ابعاد ساختاریِ نوینی پیدا می‌شود.

مطلب چنین است که شاعر به سبک، روال و سرزمین جدیدی از شعر کوچیده است. مفاهیم تازه‌اند. نگاه، گونهٔ دیگر ست؛ و کلام، آهنگ تازه دارد. در «تکثر» امروزی، می‌توان دید که چگونه شاعر از «فردیت

کلی» نیز فاصله می‌گیرد تا «کلیت فرد» را در قالب‌های نو بازگو کند. از همین رو، می‌توان به «کلی» بودن حافظ و مولوی در مقابلِ «فردی» بودن نیما و فروغ باور داشت. با این وجود، شاعر هم‌چنان به نفس شعر، به کلیت‌گرائی وفادار مانده است.

*

نقطه و علامت گذاری

نقطه و علامت‌گذاری در داستان مجاز و لازم است، ولی آیا در شعر هم ضرورت دارد؟ در واقع امروز، به نوعی علامت‌گذاری برای دریافت مکث‌ها و سکوت‌ها و دریافت وزن و وقار درونیِ بندها نیاز هست. ولی، این به این معنی نیست که ما ناچار باشیم از همان علامت گذاری‌های داستانی در شعر استفاده کنیم. پیش از این، در شعر کهن، نوعی علامت‌گذاریِ درونی موجود بود که با علامت گذاری‌های نثری و حکایتی امروز متفاوت است. وجود قافیه و دریافت وزن شعری، خواننده را راهنمائی می‌کند که شعر در کجا مکث دارد و کجا کلام‌ها و آواها را می‌کشد و به ضرورت‌های علامتیِ شعری راه می‌دهد.

حافظ را ببینید؛ خواننده، بی‌آن‌که معنی را گم کند، متن را که پر از سیم

www.rawij.com

خاردار کلمات غلنبه و پر از پیچیدگی نگارشی است در می‌یابد. در حالی‌که کوچکترین نقطه گذاری نیز در این میان به کار نرفته است. گرچه اصولاً در آن زمان هنوز علامت‌گذاری در نثر نیز مرسوم نبود، اما به‌کار نرفتن آن در شعر، از سر این ناآشنائی با این پدیده، ضرورت کار برد آن در زمان حاضر به شمار نمی‌آید. حتی اگر امروز هم کسی غزل بگوید، باز آن را بدون نقطه و علامت‌گذاری می‌نویسد. تصور من بر این است که این امر از سر تفنن صورت نمی‌گیرد؛ کسی که شعر کلاسیک و یا نمونهٔ غزل امروز را می‌خواند، آن‌قدر با مفاهیم و شکل و شمایل کلمات و تقارن وزن و آهنگ و قافیه که فرضاً در شعرهای یک شاعر از ابتدا تا انتها مدام تکرار می‌شود، آشنا هست که بتواند مکث‌ها و سکوت ها و آواها را دریابد. علامت‌گذاریِ اضافی در این موارد خواننده را از زیبائی شکل شعر و غنای کلام غافل می‌سازد. و غنای کلام لازمهٔ شعر است. از این‌رو، شعر کلاسیک را (به صورت هنر خطاطی) در قطعه‌های کوچکِ یک شکل و با فاصله‌هایِ هم اندازه در صفحهٔ سفید کاغذ می‌نویسند که علامت گذاریِ زیادی، پوسته پرخونش را نخراشد.

در شعر امروز، ولی، مشکل تازه ای بوجود آمده است. از یک سو، قافیه و وزن دیگر باب نیست و از سوی دیگر، گونه‌گونی لحن و آهنگ در نمونه‌های فراوان آن‌قدر زیاد است که نوعی علامت گذاریِ غیرسنتی و کارا را می‌طلبد. تقسیم‌بندی‌هائی مثل بیت و نیم‌بیت و غیره، یا حتی

پاره‌ها و تکه‌ها و جمله‌بندی و علامت‌گذاری‌های جدید، رخت شعر است که مدام در تغییر و تحول است و باید خود را با مظروف بی‌وزن و قافیه‌اش سازگار کند. شعر، چیزی که از پشت این رخت، از دل این پاره‌ها و علامت گذاری‌ها به‌وجود خود باقی‌بماند نیست. همان‌گونه که ایده با قالبش می‌آید، بی‌قالب نیز، ایده، همان ایده باقی نمی‌ماند.

در شعر امروز، در واقع، فاصله‌ها، شکستن جمله و عبور به خط بعدی و شروع از سطر جدید، تغییر مکان در خطوط عرضی و طولی و قطعه‌های سفید و حتی درشت نویسی و غیره است که می‌تواند کار علامت‌گذاری را به انجام برساند. و، به این ترتیب، می‌توان بین حالت‌های سکون، مکث و آوا تفاوت قائل شد. امروز نیز بایسته نیست که خش و خاشاک علامت‌گذاری به شعر بچسبد و این میوهٔ تَر را خراب کند. این‌ها خودش باز یک نوع «گریز زدن به غیرخود» در شعر به حساب می‌آید و باری اضافی بر دوش آن ست. علامت‌گذاری در شعر، نوعی انتزاعِ به ضدخود است. علامت‌ها، فصل‌ها و مکث‌ها را معنی می‌کند؛ از این‌رو با جلب توجه به خود، ذهن خواننده را از تجرد موجود در خود شعر دور می‌سازد. خصلت شبح‌گونه و خودمعنی‌دار نقطه‌گذاری، شعر را آسیب می‌زند: آن‌قدر که آن‌را از حدود سحرانگیزش بیرون می‌کشد و شکل مقوله‌ای به آن می‌دهد. در واقع، تجرد ریاضیِ نقطه‌گذاری، با روح پرخونِ شعری سازگاری ندارد؛ در حالی‌که، فاصله‌گذاری با قطعه‌های سفید، غیر از این

www.rawij.com

است و بی‌آن‌که جلوه‌ای داشته باشد، شعر را پرداخت می‌کند و تحولات درونی آن‌را به نمایش می‌گذارد.

ما، وقتی شعر می‌خوانیم، خودمان را صاف و صوف می‌کنیم، کج و راست می‌شویم و خوب بر جای مستحکم می‌نشینیم تا شعر با آن بخش از گوهر وجودی ما که حساس‌ترین جای درونی‌مان است تماس بگیرد. شعر غیر از این کاری نمی‌کند. مثل سینما نیست که با سطح روزمرهٔ ما تماس برقرار کند، تا آخر سر، بدون آن‌که ما فهمیده باشیم مطلب را به خوردمان داده‌باشد. شعر مستقیم است. از ابتدا هدف خود را اعلام کرده است. ما نیز از ابتدا خود را آماده می‌کنیم تا همان‌گونه که شعر می‌خواهد با ما برخورد کند. شعر مثل کلاس درس است. تند و با صراحت تربیت می‌کند. موقع خواندنش، ما آماده‌ایم تا روح‌مان را به دستش بسپاریم، تا موعظه شویم و معصیت‌مان زدوده شود.

*

زمان و مکان

در شعر، «برش»های زمانی وجود دارد. زمان، برشی از مفهومِ «گذشتن»

است تا یک مقطع و تقویم. لایه‌های برشیِ این زمان در شعر، گرچه پیداست متعلق به یک دورهٔ خاص است و مُهر زمانهٔ ویژه‌ای را بر خود دارد؛ ولی، مانند برش چیپسیِ زمان، خاصیت جای‌گرفتن در هر شکاف از هر دوره‌ای را دارا ست. زمان، در شعر نفوذ می‌کند و به‌درون آن می‌رود و جز هاله‌ای از آن پیدا نیست. شعر، زمان را به دور خود می‌گرداند و از آن غباری می‌سازد که تنها گذر خود را بروز دهد. از این‌رو، زمانِ شعری، کلی است و دقایق آن با دقایق شبانه روز، یکی در نمی‌آید. می‌توان گفت که شعر، برشی از مقاطع هستی است که در هرکجای مفهوم زیست جا می‌گیرد. مکان نیز، همین خصوصیت را در شعر دارد. مکان واقعیِ صورت پذیریِ یک شعر کجاست؟ جنگل شعر نیما آیا همان‌جاست که او می‌گوید، یا دوردست‌ترین جنگلی که در هیچ کجای این جهان نمی‌توان سراغش را گرفت؟ یا مکان شعرهای حافظ کجاست؟ همین‌جا کنار گوش ما نیست؟ و در آن دوردست های آرزوئی؟

اما اخلاق، و مفاهیم مجردی مانند آن، در شعر چگونه است؟ آیا اخلاق نیز از این فقدان زمان و مکان برخوردار نمی‌شود و دچار نوعی جاودانگی نمی‌گردد؟ بشردوستی، پایداری، پِی‌گیری، جویندگی، عشق، مبارزه و بسیاری مفاهیم دیگر از این دست، که در ادبیات داستانی شکل مشخص دارند، در شعر ازلی و ابدی و بدون ارتباط با آدم‌ها جلوه می‌کنند و چنین می‌نماید که از پیش وجود داشته‌اند و بدون ارتباط با آن‌چه در شعر

www.rawij.com

می‌گذرد نیز هم‌چنان وجود خواهند داشت؛ یعنی اهمیت، ازلیت و ابدیت آن‌ها آن‌قدر است که اسباب‌چینی برای انتقال آن‌ها در اثر ادبی به خواننده نیز انگار بی‌حرمتی به این مقولات است. چرا که اخلاق و مقولاتی ازین دست، بنا به‌موقعیت و میزان آمادگی شخصیت‌های داستان، جلوه و جلای ویژه و یا بی‌رونقی به خود می‌گیرند؛ در حالی‌که این مفاهیم در شعر چنان کلی‌اند که فارغ از شخصیت شعری، حضور خود را به‌اثبات می‌رسانند. در داستان، نوع «خاص» اخلاق را داریم، در شعر لُب اخلاق را. در واقع، کلی بودن شعر در ذات آن است. اما می‌توان گفت که کلیت آن در «ادیسه» با کلیت آن در در شعر امروز فرق دارد: ولی باز «کلیتی در خود» شمرده می‌شود که ویژه شعر است.

در حماسه نیز، چیزی در اختیار نویسنده نیست. همه چیز از قبل در یک خط سرنوشتی تعین شده است. انسان، در حماسه، «خویشکار خدا»، و چیزی در این حدود است. از خود اختیار ندارد. حتی در کردکار شخصی و خانه‌گیِ خود نیز به حکم داده‌های از پیش حرکت می‌کند، می‌زاید و زاده می‌شود. هستی او مطابق داده‌های غیرزمینی (حداقل در اساطیر شرق) آمدنی نه از بهر خود است. بلکه «خویشکاریِ خداوندگار» است. «خدائی» که حرکت انسان در سویه او تنازع «خویش» است.

***

داستان

در سپیده‌دم تاریخ، هنر، متاثر از طبیعت قهار، در چهرهٔ «نقش دست» متولد شد و در سپیده‌دم عصر جدید، رمان به دنیا آمد. طلوع عصر جدید، لحظهٔ اساسی در تاریخ اروپا و جهان بود. از ابتدایِ این عصر، انسان شالوده و مبنایِ همه چیز شد و دوران باززائی (Renaisense) و دوران تشخُص فرد پدیدار گردید.

نگاهی به دوران باززائی نشان می‌دهد که چگونه عبور از کلیت جامعهٔ بسته و تنهایِ روستائی به جامعهٔ باز شهری، تولید برای بازار (تولید کالائی)، و سوداگریِ رو به‌افزایش، عبور از سلطهٔ زهد و ورود به دورهٔ حضورِ «دُن کیشوت» را در جامعهٔ نوین ممکن ساخت. «دُن کیشوت»، مخلوق جاودان سروانتس، با سر و وضع طنزآمیز خود مُبَلغ چه بود؟ بی‌تردید او نمی‌توانست بردوش کشندهٔ ارزش‌های رسمیت‌یافته و آهارزدهٔ قرون وسطا باشد. او، به عنوان یک انسان، دیگر یک گوسفند از گلهٔ گوسفندانِ چوپان آسمانی (مسیح) نبود؛ بلکه، «شخص»ی بود تازه و

www.rawij.com

متشخص. مُبَلغ «انسانِ یابنده و نوخواه» و بیان‌گر «فرد».

از این پس، انسانی که پیش‌تر از این حق جستجوگری و دیگرخواهی‌اش به رسمیت شناخته نمی‌شد، در اندام تازه‌ای به نام «دُن کیشوت»، هم‌چون انسان ارزش‌مند و انسانِ موقعیت‌هایِ نو و بی‌مانند، ماندنی و رسمی شد. دُن کیشوت به همهٔ قرون پشت سر با نیش‌خند می‌نگریست و جهانِ پیشِ رو را با شوخ‌طبعی به‌بازی می‌گرفت. چیزی که پیش‌تر مجازات مرگ داشت؛ اکنون، به یمن رُمان مجاز اعلام می‌شد. دُن کیشوت، تنها، اعلام موجودیت «فرد» نبود؛ بلکه، به رسمیت‌شناختن حقانیت آن نیز بود. هر«فرد»، از این پس دارای «حق» بود. و، برای اولین بار، این «حق» توسط «رُمان» به جهان اعلام شد و انسانِ جنبده و جستجوگر به طور رسمی در ادبیات مورد احترام قرار گرفت.

به‌این ترتیب، «دُن کیشوت» تنها یک اثر ادبی نبود؛ بلکه، در شکل حقیقی‌اش، شکایت علیه گذشته و مانیفست دنیای نوینی بود که‌از پسِ سده‌ها نابسامانی و سیاهی برمی‌آمد. این جذبه و انگیزهٔ هنرمندانهٔ زندگی، سرآغازِ انقلاب و دگرخواهی بود. از این‌رو، «دُن کیشوت» حاصل حرکت انسان در روی‌دادها و سوداگریِ دنیای نو شمرده می‌شود. یعنی، داستان، همانا هنر نو و شعر زمانه نام می‌گیرد؛ یعنی شعر مدرن، شعر لحظه‌ها و شعر امروز؛ شعرِ عصر جدیدی که، انسان در آن، از گسترهٔ کلیات، به‌دورانِ کلنجار و کنکاش در خرده‌ریزِ زندگی عبور کرده‌است.

هرچند، با شعر، انسان از بالا به جهان می‌نگرد؛ اما، این مانع نمی‌شود که با داستان ذره بین را برندارد و در کوچه و خیابان درپی کشف حقیقت برنیاید.

به‌این ترتیب، بخش نوین ادبیات، یعنی «داستان»، بنا به‌انگیزهٔ بیانِ پایه‌دادها و ساختار جامعهٔ تازه تولد می‌یابد تا کمبود بیانیِ ادبیات (که تا این زمان به حماسه و شعر و حکایت و تراژدی محدود می‌شود) را جبران کند. دُن کیشوت، اثر جاودانهٔ سروانتس، مخلوق تازهٔ ادبی این عصر، یعنی داستان است. از این‌روست که، هیچ هنری در نقد جهان به پای داستان نمی‌رسد. حتی شعر، آن‌جا که خود را از پیرایه‌های ایهامی‌اش پاک می‌کند نیز چنین قدرت انتقادی ندارد.

در جهانِ پیش از داستان، در اجتماعات بستهٔ پیشین، قبل از آن‌که شهرنشینی خصلت عمدهٔ بسیاری از جوامع بشری شود، انسانِ روستائی، انسانی بود در نفس خود محدود. او که در تکه زمینش در دل کوه و بیابان به کشت و کار می‌پرداخت، عملاً در حین کار به دیگران نیاز نداشت. او، عمدتاً برای خود و خانواده‌اش و حداکثر برای ارباب و مصرف خانوادهٔ او تولید می‌کرد و سطح محدود و خودکفای تولید نیاز به حضور دائم در بازار مبادله را برایش به وجود نمی‌آورد. به عبارت دیگر؛ چون زندگیِ تولیدی با جمعیتِ عام مصرف‌کننده گره نمی‌خورد، به هماهنگی و یگانگیِ با جمعیت هم نیازی نبود. بنابراین، تماس گستردهٔ اجتماعی برای انسان روستائی جنبهٔ فرعی داشت و امری تفننی شمرده می‌شد و طبعاً، در سطح

www.rawij.com

گردهم‌آئی‌های کوچک و سنتی باقی می‌ماند و نمی‌توانست از محدودهٔ تنگ روستا فراتر برود. در چنین حالتی، چهرهٔ انسان در ادبیات و هنر که تقلید از آن، رفتارهای اجتماعی را تنظیم می‌کند، چهرهٔ نسبتا ماندگاری بود که در ذهنیت روستا، مانند بُتی بقا داشت و متاثر از سنت‌ها با تغییر آن نیز مخالفت می‌شد. در پوشش ادبیات این دوران، این چهره همانا جز کلی‌گوئی، نصیحت‌گرائی، پای‌بندی به عادت‌ها، گرایش به زهد و تقوای موجود در حماسه و حکایت و تراژدی و دوری از سوداگری و نفی سوداگری چیز دیگری نمی‌توانست باشد.

اما، در جامعهٔ شهری و با حضور در عرصهٔ پُر تنوعِ تولید برای بازار، انسان به دایره‌ای از مناسبات پیچیدهٔ اجتماعی قدم گذاشت که‌از بیخ و بُن با مناسبات محاصره شدهٔ روستائی تفاوت داشت. این مناسبات جدید، چنان گوناگون و گسترده بود که هر روزه به «چهرهٔ همگانیِ» انسان رنگی دیگر می‌داد و غفلت و بی‌خبری از آن به معنی دور افتادن از هویت اجتماعیِ نوین تلقی می‌شد. در جامعهٔ تازه، دیگر مانند گذشته پیوند و آشنائی مستقیم با عناصر تشکیل دهندهٔ اجتماع ممکن نبود. شهرها بزرگ‌تر از آن بودند که بشود کسی را در آن‌ها بازشناخت و انسان پر مشغله‌تر از آن که، در این شلوغی و گرفتاریِ بزرگ به شناخت مستقیم جمعیت اطرافش قادر باشد. بنابراین، انسانِ سوداگر و فردیت‌یافتهٔ نو، از زمینه‌هایِ «نَسَبیِ قومی» فاصله گرفت و در قالبِ کارکرد مناسباتی مانند زبان و فرهنگ، به

نوعی پیوند غیرمستقیم و انتزاعی با زمینه‌های «سَبَبیِ ملیتی» با دیگران دست زد.

باید دید که‌امر ارتباط، در این دنیایِ نو چگونه‌اتفاق می‌افتد. فرهنگ و دیگرِ عناصر پیونددهنده چگونه بین انسان‌هایِ از هم جدا ماندهٔ جامعهٔ گستردهٔ شهری پدید می‌آید و در میان این جمعیت بزرگ که دیگر نمی‌تواند با عناصر تشکیل‌دهندهٔ خود ارتباط مستقیم پیدا کند مشترک می‌شود؟ دیگر مانند آن‌چه در روستا پیش می‌آمد؛ «رابطهٔ مستقیم» بین آحاد انسانی در شهرهای بزرگ ممکن نبود. پس می‌بایست نوعی پیوند غیرمستقیم بین واحدهایِ اجتماعی برقرار می‌شد. این رابطه، به شدت پیچیده، چندگونه و انتزاعی بود و کمی دقت، نشان می‌دهد که به‌شکل کلی فقط از طریق رسانه‌ها تحقق پذیر است. انسانِ جامعهٔ نو، وسیله‌ای پیونددهنده‌ساخت که فقط از آنِ جامعهٔ شهری بود و اولین نشانهٔ این پیوندِرسانه‌ای همانا رُمان بود. رُمانی که در آن بازتاب روی‌دادهایِ جامعهٔ نو ممکن شد.

بدین‌سان، انسانی که‌از تاریکیِ قرن‌ها سلطهٔ تفکر سنگ‌شده بیرون پرید، دیگر خود را، نه در گسترهٔ اخلاق آسمانی و انتزاعیِ قرن‌هایِ سلطهٔ کلیسا؛ بلکه، در پهنهٔ یک زندگیِ تازه که دست‌آوردِ دگرگونیِ آن بود دریافت. یعنی در گسترهٔ دنیایِ نوین و در پهنهٔ داستان. در گسترهٔ تلاش و سوداگری و پهنهٔ پنداشت در واقعیتِ رخدادها.

www.rawij.com

ژرژدوهامل می‌گوید: «از دست رفتن قطعیت ارزش‌ها می‌تواند منجر به سردرگمی و نومیدی شود. در عین حال، ممکن است پایه و اساسی شود برای یک شک‌گرائیِ شفا بخش. درست با از میان رفتن همین قطعیت، و توافق همه جانبهٔ دیگران است که‌انسان به صورت فرد در می‌آید.» [۱]

او در گفتار دیگری می‌افزاید: «رُمان، فوران کنجکاوی در بارهٔ هستی بود و صدها نمود فردی پیدا کرد. این امر با سروانتس و رابله و دیدرو و استرن روی‌داد.» [۲]

به عقیده میلان کوندرا نیز: «همواره دو گرایش متضاد در قلمرو آزادی، فرد را تهدید می‌کند: از یک سو، نیهیلیسم کامل و از هم پاشیدن همه‌ارزش‌ها و از سویِ دیگر، رغبت بسیار به یک حقیقت تقسیم ناشدنی و انکارناپذیر. رُمان این مهم را به عهده گرفته‌است که‌از این قلمروِ غیرقطعی دفاع کند و تبدیل به بهشت خیالیِ افراد شود: بهشتی که در آن هیچ‌کس مالک حقیقت نیست، اما هرکس این حق را دارد که فهمیده شود.» [۳]

بدین‌سان رُمان به‌دنیا آمد و گذر دگرگون‌پذیر خود را آغاز کرد. با کمی دقت، می‌توان دریافت که در این هنر نو، چه تفاوت ماهوی با نمونه‌هایِ پیشین نثر ادبی، مانند حکایت و تراژدی وجود دارد و در گسترهٔ ساختاری، دگرگونی‌ها چگونه خود می‌نماید.

*

مختصات حکایت

حکایت، نوعی ادبی‌بودن اجباری را در درون دارد که آن‌را ساختگی می‌کند. حکایت، از این نِگر، بسا به شعر نزدیک است؛ ولی، بیش از آن‌که شعر باشد شعار است. چون به هیچ‌شکل، غنا و عاطفه و ساختارِ شعری ندارد. چارچوب سنتی و ادبی‌بازی حکایت، از نزدیک شدنش به حس جلوگیری می‌کند و بیشتر در رویهٔ کلماتِ چکیده و رهنمودِ اخلاقی باقی می‌ماند و هم‌چون شعار و گفتار نمود می‌یابد.

*

روی‌داد در حکایت

در حکایت، روی‌داد، اتفاقی ست و نقشی از زمان و مکان به خود نمی‌گیرد؛ یعنی می‌تواند پیش‌بیاید یا پیش نیاید. روی‌داد در حکایت، بیشتر انگیزه‌ای برای زدن «حرف» است و فضای آن، علیت، کردار و جای‌گاه ویژهٔ شخصیت و بسیاری عوامل دیگر را حذف می‌کند و با نمونه‌هائی که در زندگیِ واقعی موجود است هماهنگی ندارد و کلیت یک

www.rawij.com

اندیشه و ایدهٔ پیوسته با مسائل روز را نمی‌سازد. یعنی، هر کلِ حکایتی، متعلق به همهٔ زمان‌ها و جای‌گاه‌ها و انسان‌ها ست و پیوندی هماهنگ با شرایط تاریخی در آن نیست. آدم‌های حکایت، اکثراً یا خوب، یا بدِ مطلق هستند و نمی‌توان در آن‌ها چیزی دید که با شرایط تاریخیِ ایجاد اثر بخواند.

در داستانِ نوع رمانتیک نیز که از حکایت فاصله‌ای کیفی ندارد، موضوع، فوری‌تر از خصلت داستانی، غیرواقعی می‌شود. در این نوعِ ادبی، ما می‌توانیم پی‌ببریم که در آن، کسی با ما «حرف» می‌زند تا این‌بار نه یک حرف کلی؛ بلکه، احساسی شخصی را در ما بیدار کند. ولی باز این احساس ارائه شده با خو و خصلت واقعی از زمین تا آسمان تفاوت دارد؛ چرا که پدیده‌ای است رسمی و قالبی و متاثر از اخلاق و داده‌های کهن. امروز، کمتر کسی، خطابی مانندِ«آی محبوب من!» و دیگر احساسات الگو شدهٔ رمانتیسم را باور می‌کند. این لحن بیشتر، حماسی و تراژیک است. یعنی، قبل از آن‌که‌احساسی توسط این کلمات در مخاطب پدیدآید می‌توان به کوشش نویسنده برای ایجاد این «احساس» پی‌برد. و به‌این وسیله چه بسا حس، قبل از آن‌که در مخاطب ایجاد شود ضدخود را در او پدید می‌آورد. احساس موجود در اثر رمانتیک نیز، مانند تمام زمینه چینی‌های شعر و حکایت از ابتدا حامل یک «پیام» است.

*

ایده در حکایت

در حکایت، طرح و پِی‌رنگ از بالا می‌آید و چیزی غیر از آن‌چه از پیش تعیین شده‌است در ساختار روی‌داد آن نقش ندارد. یعنی آن‌چه قرار است به مخاطب منتقل شود چیزی بیرونی است که‌از ابتدا در پیلهٔ گونه‌ای ادبی‌بازی قالبی و احساساتی پیچیده شده‌است. اما در داستان، برخلاف حکایت، نویسنده، ایده‌ای از پیش ارائه نمی‌دهد. داستان به پیش می‌رود و تا پایان نیابد مشخص نمی‌شود که پیام، هدف و ایدهٔ نهفته در آن چگونه و چیست. در پایان داستان هم به زحمت می‌توان به چگونگیِ شکل‌گیری ایده در درازای آن پِی برد. زیرا ایده، به‌کندی و در بافت رویدادها و در تار و پود داستانی پدید آمده‌است. یعنی بدون آن رویدادها، یک ایده نمی‌توانسته‌است شکل بگیرد. در داستان، پیش از پرورش داستان، نمی‌توان شکل حقیقیِ ایده را دریافت. ایدهٔ اولیه «در ذهنیت نویسنده» وجود دارد و نویسنده با آن نیت و حرکت می‌کند؛ ولی این ایده بسیار کلی است و چه بسا با آن‌چه در درازای داستان ساخته می‌شود تغییر می‌یابد. پیش می‌آید که همین‌که ایده با «روی‌داد» درآمیزد، تغییر می‌پذیرد و شکل و شمای اولیه‌اش را از دست می‌دهد و حتی تغییر ماهیت می‌دهد.

بروخ در بارهٔ رمان می‌گوید؛ «رمان نویس اهمیت زیادی برای ایده‌های خود قائل نیست. او یک کاشف است که کورمالانه می‌کوشد تا جنبهٔ

www.rawij.com

ناشناخته‌ای از وجود را آشکار کند. او مسحور رأی و آوای خود نیست؛ بلکه مسحور شکلی است که دنبال می‌کند و تنها شکل‌هائی که به خواست‌های رویائیش پاسخ می‌دهند جزئی از اثر اویند.»[۴]

یعنی در داستان، برخلاف شعر و حکایت، ساخت و فرم با ایده نمی‌آید. این ساخت و فرم، بر حسب آن‌که چه‌نوع روی‌دادی در داستان پیش برود شکل می‌گیرد. و چه بسا که نویسنده از ابتدا نمی‌داند که در داستان او حتی، چه رخ خواهد داد. گذر این روی‌دادهای پیش‌بینی نشده، خود حتی، سازندهٔ ایدهٔ داستانی است. یعنی، برخلاف «کلیت» شعر و حکایت که همه چیز در خدمت بیان، تزئین، تجسم و تفسیر ایده و پیام نخستین است، این، سیر روی‌دادها ست که پیام و ایده را در داستان می‌سازد. این، منطق برخوردها، شخصیت‌ها و روی‌دادها ست که مفهوم رُمان را دستِ آخر و پس از پایان یافتن رُمان شکل می‌دهد. از این نظر، رمان به سینما نزدیک می‌شود و به ناچار از شعر و تئاتر فاصله می‌گیرد.

نویسندهٔ داستان، همه نوع ترفند و تخیل به کار می‌برد و آدم‌های رُمان از پیچ و خم بسیار می‌گذرند تا اثر، از خلال همهٔ آن‌ها بتواند مضمون نهائی خود را کوک کند. نویسنده، موضوع را لِفت ولعاب می‌دهد و چنان پندارهای اولیه را دست‌مالی می‌کند که گوئی، آخر سر، پندار و نیتی در کار نبوده و یا اگرهم بوده، کاملاً تغییر یافته است. این ایده، در درازای شکل‌گیری و خلق اثر بالا و پائین می‌رود، پیرایه می‌گیرد، شکل عوض

می‌کند و در شرایط گوناگون آزموده می‌شود تا عاقبت تار و پود درونیِ آن، گوهر نابش مشخص شود. یعنی کلمات، روی‌دادها و ساختمان اثر، هر یک، دیگر خودشان به تنهائی نیستند؛ آن‌ها کنار هم، نه تنها روی ایده، اشخاص، روی خودشان هم اثر می‌گذارند و نقش‌های دیگری، از جمله «ایده»ای، می‌پذیرند. ساختار داستان هم در سیر روی‌دادها و به سبب آن‌ها شکل می‌گیرد. هر روی‌داد جدید، به سببی که اثر لازم دارد روی‌می‌دهد و عنصری ست که خود، چارچوب ایدهٔ مورد نیاز اثر را بازمی‌سازد. به همین دلیل هم هست که روی‌دادها و موقعیت‌ها خود را به‌نویسندهٔ رمان تحمیل می‌کنند. نویسندهٔ رمان در طول زمان نگارش، خود نیز مانند شخصیت‌های قصه‌اش می‌آموزد، تاثیر می‌گیرد و افکارش را دست‌کاری می‌کند. این‌جا ست که داستان، همانا هنر دوران جدید و هنر تنوع فردیت است که واقعیت را به تَبعِ خود رنگارنگ و خصوصی می‌نماید. داستان، ادامهٔ هدایت شدهٔ روی‌داد است. داستان، در نبرد خود با عناصر واقعیت و دخالت در آن‌ها واقعیتی نو پدیدمی‌آورد؛ واقعیتی که‌از واقعیت اصلی به حقیقت نزدیکتر است: پالوده شدهٔ واقعیت است و خواننده، در پایان داستان است که به اثر برمی‌گردد و یک‌بار دیگر آن‌را مرور می‌کند و در درون آن به دنبال «چیزی که گفته شده» می‌گردد. این‌جا، در داستان، پیام، آن‌قدر تغییر می‌کند که دیالکتیکِ تبدیل و تَبَدل پیدا می‌شود.

*

www.rawij.com

روی‌داد در داستان

سروانتس، در «دُن کیشوت»، برای اولین بار، روی‌داد را به چیزی تبدیل می‌کند که بر خلاف پیشینهٔ حماسی و حکایتی و تراژیک، نقشی مجرد و فرعی بازی نکند؛ بلکه داستان را به مرحلهٔ کیفیِ دیگری گذر می‌دهد. در داستان، روی‌داد نقش ساختاری و هویتی به خود می‌گیرد و تزئین و یا محملی برای حرف دیگری که خارج از خودش نیست. روی‌داد، همه چیز، نه تنها ایده و نتیجهٔ داستان؛ بلکه شخصیت‌ها را تغییر می‌دهد. روی‌داد، تنها نقش پیش‌بَرندهٔ موضوعی ندارد؛ بلکه نقش ساختاری در گستره‌های گوناگون بازی می‌کند. پدید آوردن فضا، شخصیت و رمز و راز داستان را نیز رقم می‌زند. چگونه می‌توان یک روی‌داد را که یک انسان در پیش‌بُرد آن نقش بازی می‌کند و به تَبَعِ پیش‌آمدنش، صفت‌های گوناگون (پرداخت شخصیتی) به خود می‌گیرد را نقشی تک‌چشم‌انداز تصور کرد؟ هنری جیمز در «هنر داستان» می‌گوید: «مگر شخصیت چیزی جز آن ست که روی‌دادِ داستان تعیین می‌کند؟ و مگر روی‌داد چیزی جز بیان و تصویر اشخاص داستان می‌تواند باشد؟»[۵]

نه تنها حادثه و علیت؛ بلکه، ترکیب دل‌خواه آن‌ها نیز ماهیت و هدف داستان را بازسازی می‌کند. درحالی‌که در شعر و حماسه و تراژدی، خودِ این ترکیبِ دل‌خواه نیز نوعی کلی‌گرائی است.

از دوران باززائی (رنسانس) به بعد، روی‌داد نقش ساختاری خود را در داستان و هنرهای دیگر -منهای شعر- بازی کرده است. در داستان، در گفتگوی راوی از آدم‌ها مرزها می‌شکند. روی‌دادهای پیچیده امری کهن نیست که بتواند در پیشینهٔ ادبی، یعنی در حماسه و حکایت و تراژدی نیز به وجود آید؛ بلکه، خصلت آن‌ها طوری است که پیش‌آمدن‌شان تنها و تنها در «داستان» ممکن است. روی‌داد داستانی، فقط می‌تواند کشف نویسندهٔ عصر جدید و هنرِ دوران زندگی پُرتکاپو و پُرجوش وخروش دورهٔ باززائی باشد؛ حوادثِ دنیائی که‌افراد در آن، به حرکتی سوداگرانه دست می‌زنند و ماجراهای «خصوصی» خود را پیش می‌آورند، نه روی‌داد «عام و همگانی» که متعلق به هیچ کس نباشد. یک نگاه ثابت به‌افق نیز، عبور از تاریخ و به‌عبارتی یک روی‌داد اساسی است؛ روی‌دادی برای بشری که پروسه‌ای اساسی را از سر گذرانده است. از این‌رو، هرروی‌داد باید در جای ویژه‌ای قرار بگیرد که امکان منطقی قرار گرفتنش در آن هست. همین‌طور، نمی‌شود فارغ از خواست موقعیت و روی‌دادی که پیش می‌آید، شخصیت‌های داستانی را نیز به دل‌خواه‌انتخاب کرد. مگر آن‌که، از ابتدا قرارداد ویژه‌ای بین نویسنده و مخاطب گذاشته شود که بر اساس آن بتوان پذیرفت که آدم‌ها، در جا و مقام خود نباشند. یعنی فرضاً مثل مورد یک داستان سوررئالیستی که خواننده بعد از چند کلام اولیه درمی‌یابد که با یک فضای واقعی و معمولی روبرو نیست.

www.rawij.com

در این حالت هم البته آدم‌ها در جای خود قرار دارند و بنا به موقعیتِ روال و فضای فراواقعیِ اثر است که جا و مقام خویش را می‌یابند. به همین دلیل، می‌توان در داستان از یک منطق درونی در رابطه با شخصیت‌ها پرده برداشت. این امر سبب می‌شود که حتی بسیاری از وقت‌ها آدم‌های اول داستان همانی نباشند که در آغاز بوده‌اند. آن‌ها تغیر می‌کنند و به تناسبِ رشد موقعیت‌ها و رویدادهائی که بَرِشان می‌گذرد رشد می‌یابند و متحول می‌شوند. نویسنده نیز، در گذر رخ‌دادها آزموده می‌شود و همراه شخصیت‌هایش یک زندگی را که تنها در دنیای داستانی می‌تواند رخ دهد تجربه می‌کند. بعد، همین زندگی است که در دنیای ما تاثیر می‌گذارد و تجربه آدم‌هایش از طریق یکی از ساکنان آن (نویسنده) مانند پرچم (یک اثر ادبی) بر افق دیدگاه‌های ما به‌اهتزاز می‌آید.

*

شخصیت

پس، در داستان، هرشخصیت نیز رفتاری ویژه دارد که روی‌داد وابسته به آن فقط از تیپی مانند او باید سربزند. و، چنان‌که چنین نباشد، روی‌داد،

الزاماً تغییر در شخصیت و تیپ داستانی را پیش می‌آورد. رشد و تکامل شخصیت در طول روی‌داد، از زمان، مکان و علیت تاثیر می‌گیرد.

شخصیت، در داستان، در صورتی قابل پذیرش است که مطلق نباشد. یک شخصیت بدِ نمایش، مثلاً یک دزد را حتی یک آدم بد و شرور هم نمی‌پذیرد و به هنگام اجرای اثر او را محکوم می‌کند؛ چه برسد به‌این‌که این شخصیت یک بُعد غیرقابل باور نیز به خود بگیرد. «هیچ بیننده‌ای نمی‌خواهد عموی هاملت باشد؛ در حالی‌که همه (حتی جانیان) دوست دارند شخصیت محبوب اثر باشند.»[۶]. بنابراین، می‌توان به‌این نتیجه رسید که شخصیتِ بد باید آن‌قدر واقعی باشد که آدم بتواند بخشی از او را در خود ببیند و یا حداقل او را باور کند. افزون بر این، در داستان، همهٔ آدم‌ها، حتی موجودات فرعی و کوچک، سیاهی لشکرها و غیره مورد توجهِ دقیق مخاطب داستانی‌اند. نمی‌توان به دل‌خواه و بیگانه با منطق‌های پذیرفتنیِ رُمان، هربلائی سر شحصیت‌ها آورد و مورد اعتراض واقع نشد. شخصیت، در داستان، موجودی که خواننده تنها نظاره‌گر کردار او از دور باشد نیست؛ بلکه، شریک سرنوشت او ست و خود را با وی هم‌سان می‌پندارد. هر قتلی، هر عمل بد و هر عمل خوب حتی، باید در داستان انگیزهٔ ذهنی و عاطفی انجام یافتن‌اش را فراهم آورد تا بشود آن‌را در روال داستان پذیرفت. هر نویسنده‌ای که بتواند سبک نگارش خود را از دانشی که ناشی از آگاهی بر نتیجهٔ اثر خود است انباشته کند و ساختمان هر جمله و روی‌داد

www.rawij.com

و پاره‌داستان را بر حسب درک منطق همان صحنه بنا نهد، به دریافت روحیهٔ خواننده در هنگام خواندن کتاب چیره شده است و می‌تواند با هیجانات روحیِ او روان‌شناسانه وهنرمندانه هماهنگی نماید.

هر داستان جدید، تجربهٔ تازه‌ای برای نویسنده‌از زندگی آدم‌های تازه است. گاهی، در درازای نوشتن، پیش می‌آید که نویسنده بیشتر از شخصیت‌هایش در تفکر فرومی‌رود و پا در گِل می‌ماند. گاهی پیش می‌آید که آدم‌های داستان، با عمل خود، نویسنده را از گرداب درماندگی بیرون می‌کشند و نجات می‌دهند. گاهی نویسنده بیشتر از آدم‌های قصه‌اش از یک روی‌داد جامی‌خورد و غافلگیر می‌شود و یا می‌ترسد. دنیای پیشِ روی رُمان، بیشتر از شخصیت‌هایش، برای کسی که آن‌را می‌نویسد پیچیده‌گی دارد و پر از تناقض است. نویسنده، بیشتر از آن‌چه در زندگیِ واقعی لازم است، باید در دنیای خیالیِ رُمان بجنگد تا به حقیقت دست‌یابد و جامعهٔ ایده‌آل داستانی‌اش را بنا نهد. ساختن یک جامعهٔ ایده‌آلِ تخیلی مشکل‌تر از ساختن مدینهٔ فاضله بر روی زمین است؛ چرا که، برای ساختن اولی، هیچ الگوی شناخته‌شده‌ای جز همان تخیل موجود نیست.

*

زبان

زبان نیز همین خصوصیت را در داستان دارد. گفتار آدم‌ها، واقعی و بی‌تکلف و خالی از اغراق و صنعت‌پردازی‌های نالازم است. هرکس به زبانی سخن می‌گوید که متعلق به او ست. «زبان پادشاه و گدا با هم فرق آشکار دارد. یک گدا نه با پیچیده‌گیِ زبان یک فیلسوف سخن می‌گوید، نه طنطنه و جبروت زبان یک پادشاه را دارد.»[۷]. او، به زبان سادهٔ خود حرف می‌زند. حتی حیوانات و موجودات غیرناطق نیز زبانی در خور منطق داستانی دارند. زبان هرکس معرف شخصیت او ست و معرف موقعیت رخ‌دادی و روایتیِ داستان است. انقلاب در رابطه‌های زبانیِ داستان، همراهِ‌انقلاب در رابطه‌های اجتماعی رخ‌داده‌است. حرکت به سوی گفتار روزمرهٔ مردم، همانا حرکت به سوی ارزش گذاری آن‌ها شمرده می‌شود.

*

زمان در داستان

داستان تعلق شدید زمانی دارد. زمان، بر خلاف حکایت، در داستان

www.rawij.com

خصلتی زنده و با هویت می‌یابد. آن‌چه اتفاق می‌افتد، در زمانی دیگر چه بسا پیش نمی‌آید. در واقع، داستان همه‌چیز را چنان در گَرد و غُبار «روزمره» می‌غلطاند تا با درگیری در اعماق واقعیت به حقیقت برسد، نه بیرون از آن. گرچه، زمان در داستان انتخاب شده‌است و از نظم خاصی پیروی می‌کند که منطق روابط موجود در داستان می‌طلبد، یعنی برحسب طرح این یا آن موضوع به درازا می‌کشد یا کوتاه می‌ماند، قطع می‌شود و یا به صورتی فشرده در چند جمله به بیان در می‌آید (مثل فشرده شدن چند سال در یک جمله) و حتی از سال‌های دراز بدون ذکر آن‌ها می‌پرد؛ ولی باز از منطق کلیِ زمان روزمرهٔ زندگی برخوردار است. یعنی، اگر یک زمان، زمان است، مثل یک زمان ملموس در زندگی می‌شود. در زندگی نیز گاهی زمان کش می‌آید و یا کوتاه و زودگذر می‌شود. (این کوتاهی و تندی و یا درازا و کندی امری انتخابی و از طرف نویسنده‌است.)

می توان به برداشت دیگری از زمان نیز در ادبیات توجه کرد. داستان، فرصت کافی به خواننده می‌دهد تا در پیرامون‌ها و رخ‌دادها پرسه بزند. انسان وقتی ادبیات می‌خواند، می‌تواند صبر کند، به عقب برگردد، مزه مزه کند و اگر خواست ادامه بدهد. بعد که دوباره شروع می‌کند، چند ساعت، چند روز و چند ماه هم که گذشته باشد، باز زمان ادامهٔ طبیعی خود را از همان لحظهٔ قطع شده‌اش دارد.انگار همه چیز همان‌جا ایستاده‌است تا خواننده دوباره به سراغ‌شان برگردد. به این شکل، زمان به میل مخاطب

طی می‌شود. حتی حرکت تاریخ را نیز با او در می‌نوردد و آخر سر، باز همان‌جا سرجای خود باقی مانده‌است. این را می‌توان نوعی تداوم منطقی زمان دانست. این تداوم منطقی بیشتر در ادبیات است تا در هنرها. اگر هم بتوان نمونهٔ آنرا در سینما و تئاتر دید، به‌این خاطر است که‌این هنرها هم داستان‌سرائی کرده‌اند و این تداوم از خصوصیت داستان‌گوئی آن‌ها سرچشمه گرفته است. و الی، این تداوم، با تداوم نمایشی مثلاً در سینما فرق دارد. چرا که رسم است که آن را در امتداد هم ببینیم. هم‌چنین، این تداوم با ترتیب خطیِ زمان تفاوت دارد. در یک داستان، زمان می‌تواند پس و پیش بشود. یعنی «کودکی» بعد از «پیری» و یا «مرگ» پیش از «زندگی» و یا «گرسنگی» پس از «سیری» بیاید. ولی چیزی که مهم است ترتیب خطی این زمان نیست؛ بلکه ذهنیت معتاد به تداوم است که نظام مطلوب را، علی‌رغم پس و پیشیِ خطیِ زمانِ روی‌داد، به آن می‌بخشد و تداوم داستان، علی‌رغم روی‌دادهای غیرمتداومِ خطی، در ذهنیت خواننده‌ایجاد می‌شود.

نوعی زمان‌بندیِ دیگر هم در داستان می‌توان قائل شد که عبارت ست از انتخاب زمان نوشتاریِ رویداد. مثل زمان گذشته و حال. از این‌دو، زمان حال، به شدت فرار است و همین امر چنان خصلت بی‌طرفانه‌ای به اثری که با این زمان نوشته می‌شود می‌دهد که گوئی آن‌را به ضرورت، از صورت «ادبی بازی» خارج می‌سازد. ملموس‌ترین صورت ادبیِ این‌چنین

www.rawij.com

فیلم‌نامه‌است. یعنی بی‌طرفانه‌ترین نوع ادبی که در آن، اثر خالی از هرگونه قدرت انتقال حس می‌نماید تا، همه چیز در اختیار کسی که بعداً اثر (فیلم) را می‌سازد قرار گیرد. «زمان حال»، در چنین اثری، ضمن آن‌که ظاهراً سرشار از همه‌چیز در جریان زندگی است، اما به شدت فرار است و خواننده با خواندن لحظه‌ها، لحظه‌ای بعد، آنچه را خوانده‌است فراموش می‌کند.

با این حال، در عرصهٔ داستانی نیز کار نویسندگانی مانند پروست، جیمز جویس و آلن رب گریه موجود است که هنرمندانه‌از این فراریت زمانی سود جسته‌اند تا حس تازه‌ای از بی‌طرفیِ راوی در داستان بتنند و به عبارتی، این لحظه‌ها را چنان به بند کشند که نه تنها فرار نباشند؛ بلکه جاودانه شوند و تا ابد باقی بمانند. پروست، در «زمان از دست رفته»، نشان می‌دهد که چگونه‌این لحظهٔ فرار که، ناپایداریش آن‌را همگانی نشان می‌دهد، به شدت تا اعماق فردیت هرکس نفوذ می‌کند و شباهت حیرت‌آوری به «منِ درونی» هرکس دارد که در آن، به خاطر لحظه‌ای بودنش ماندنی نیست و از ماندگاری در ذات «من» می‌گریزد و به چیزی بیگانه، پس همگانی بدل می‌شود. نزد پروست، این یک «درون» غیرنهادی، تربیت نیافته و «بیرون»ی است. «او»ی من، یعنی مفهوم عامی مانند «آدم»، سرکشی و عصیان «منِ» خام است، و از این‌رو ست که هنوز به قید فرد درنیامده و همگانی است.

«درون نگری»ی پروست، در «زمان از دست رفته»، سپردن جریان امور به سلسله‌ای از تداعی ها و سیلان‌های ذهنی، ردیف کردن انبوهی از خاطرات برحسب روال خود به خودیِ پدیداری‌شان، نوعی آرامش هنرمندانهٔ حرکتِ درونی، پاسخ به نیاز خالی شدن از گیر و گرفت دوران‌های سپری شده و ایجاد درجه والائی از حسی محکم و زیبائی‌شناسانه است.

پروست آغاز گر روالی در ادبیات است که با حرکت جیمز جویس تکامل می‌یابد. و این حرکت خود را با حذف «روی‌داد و قهرمان» از داستان به ثبت می‌رساند؛ به‌طوری‌که خواننده، هرکجایِ «زمان از دست رفته» اثر پروست و هرکجای «اولیس» اثر جویس را باز کند، می‌تواند کتاب را از همان‌جا بخواند و ادامه دهد؛ بی‌آن‌که، نقصی در جریان داستان مشاهده کند. پروست و جویس، هردو، در آثار یاد شده، چندان در ردیابیِ «شخصیت داستانی» برنمی آیند. تجسم کل جامعهٔ انسانی دریک بررسیِ همگانی از «یک حرکت»، توصیف خودانگیخته‌گی او و ارائهٔ یک سلسله از تمایلات و تخیلات و تداعی و تک گوئیِ درونی و بی‌انتها به جای روی‌دادها و حوادث خصلت این دوران می‌شود. این یک بازیابیِ درونیِ انسانی است که می‌کوشد، فارغ از دام‌هائی که زمان، روی‌داد و شخصیت سر راه خودجوئیِ او می‌نهد راه به جائی ببرد. این حرکتی است که‌ادبیات داستانی را تا سرحد خصلت شعری تغییر ماهیت می‌دهد و شاید بتوان چیزی از دید

www.rawij.com

سوررئالیستی و خودانگیختگیِ ذهنی نیز در آن ردیابی کرد.

نزد آلن رب گریه نیز، تا حدی، این خصلت یافت می‌شود. در داستان کوتاهِ «در ساحل» نیز بی‌طرفیِ اغراق آمیزی از راوی دیده می‌شود که‌او را از ذکر روی‌داد و عبور از درام و پِی‌رنگ داستانی باز می‌دارد و چیزی در قالبی مانند فیلم‌نامه ارائه می‌دهد که گوئی هیچ چیز درون آن نمی‌گذرد و به‌این وسیله، انسان را مبهوت لحظه‌های جادوئی و جاودان زندگی کنونی می‌کند.

سدهٔ امروز، سدهٔ اوج تحولات است. سوررئالیسم در آغاز تحولی در زبان و شعر است. آندره برِتون، شاعر برجستهٔ این دوران، تحول سورئالیسم را در اعتراض به «رسمیت یافته‌گی هنر» ارائه می‌دهد. «خودکاریِ نوشتاری» درک جدیدی از «الهام و رؤیا» است. درکِ «خود به خود و بدون چنگ‌آویز» به‌ادراک، یک شناخت نو، یک هنر نو و فراروئیِ نوعی خلاقیت از ناخودآگاه و ذهن مهار نشده‌انسانی.

در سوررئالیسم، برش‌هایِ تازه‌از واقعیت در ارتباطی مبهم طرح می‌شود و هیچ سانسور عقلانی و اخلاقی و زیبائی‌شناسانه در کار نیست؛ تا جهان به همان‌گونه که هست، فارغ از رسمیت‌ها و قراردادها، هنرمندانه و رهائی‌یافته خود بنماید. این خودکاریِ ذهن، در عین حال، سامان بخشِ «ناخودآگاه» نیز هست؛ چرا که «کوشش» برای ثبت امر شهودی و غیرعقلانی ست.

عرصهٔ دیگری نیز به نام گزارش وجود دارد که گاهی، به خاطر پرداخت‌های حادثی و لحظه‌ای، کنش و کشش خاصی را پدید می‌آورد و جنبه‌های داستانی به خود می‌گیرد. در واقع، همین‌که در گزارش، از عملکرد خبر و اطلاع رسانیِ صِرفِ لحظهٔ خاص فاصله بگیریم و به خصوصیات کیفی و عاطفی انسانی توجه کنیم، به عرصهٔ داستان وارد شده‌ایم. گزارش عموماً از این حیطه دور می‌شود و با آن فاصله می‌گیرد.

*

راوی داستان و دانای کل

در حکایت و تراژدی که پیش از سروانتس سروده و نوشته شده، راویِ اول شخص مفردِ «من» موجود نیست؛ بلکه، راوی همواره نقش شخص سوم و بیرون و بالای اثر را بازی می‌کند. این امر، نه یک اتفاق که،از دوریِ راوی از شخصیت‌های حکایت و تراژدی و حماسه ناشی می‌شود.

راویِ حکایت، همیشه دانایِ کل است. او می‌داند چه پیش خواهد آمد. لحنش نصیحت‌گر است و برفراز آن‌چه می‌گذرد جای می‌گیرد؛ در حالی‌که راویِ «من» داستانی، نوعی هم‌سان پنداری با قهرمان داستان و بنابراین هم‌سطحی با خواننده که، خود را همواره با قهرمان اثر برابر می‌بیند شمرده می‌شود.

بسیاری از نویسندگان از دشخوار نویسی می‌گریزند و حاضر نیستند یک

www.rawij.com

کلمهٔ ادبی بگویند. لحن ساخته‌گی چنین نوشتاری آن‌ها را فراری می‌دهد. لحنی که ثابت می‌کند کسی پشت داستان نشسته است و چارچشمی خواننده را می‌پاید؛ به طوری‌که، اگر کسی ناگهان کتاب را بگشاید، نویسنده را که غافل‌گیر شده و فرصت نکرده است خود را پنهان کند آن پشت می‌بیند. حضوری به‌این شکل فقط موجب افزایش وزن کتاب می‌شود.

حرکت در سویِ حذف دانایِ کل از گسترهٔ داستانی، هماهنگ با خواست زمان جلوه می‌کند. زیرا، اگر قرار باشد روی‌داد تعیین‌کنندهٔ ساخت و شخصیت اثر باشد، بهتر است لحن نویسنده حاکی از آگاهیِ او از آن‌چه در داستان پیش خواهد آمد نباشد. به‌این دلیل، لحن و زبان و آدمی که داستان را تعریف می‌کند می‌تواند نویسنده را موجودی بیرون و بالای اثر جلوه دهد، یا او را هم‌عرض خواننده بنمایاند. وقتی نویسنده نشان دهد که‌او نیز، مانند خواننده، از ماجرائی که پیش می‌آید چندان مطلع نیست و از موضعی همانند او ماجرا را تعریف می‌کند؛ حس صمیمیت و باور و صداقت در داستان موج می‌زند و خواننده تا اعماق شخصیت و موقعیت‌های داستانی را درخواهد یافت. در این‌صورت، جدا از این‌که می‌توان از روایت، با نمای درونی و از ذهنیتی سیال سود برد، هم‌چنین می‌توان از راویِ اول شخص مفردِ «من» نیز استفاده کرد. افزون بر این، حذف زمان گذشته و انتخاب زمان حال روایتی نیز به صمیمیت و صداقت مورد نظر

کمک می‌کند. چون کسی که در زمان حال چیزی را تعریف می‌کند به نظر می‌رسد که مانند خواننده داستان از آینده‌ای که پیش می‌آید خبر ندارد؛ و، به همین دلیل، آگاهی‌اش از رخ‌دادهای بعدی چیزی برابرِ آگاهی خواننده‌از آن‌ها ست. یعنی چنین نویسنده‌ای، مانند مخاطب خود در درون اثر و حوادث قرار می‌گیرد ؛ نه بیرون از آن و در نقش دانای کل.

البته، حذف دانای کل امری است که به ویژه در ادبیات بعد از جنگ دوم جهانی شکل مشخص خود را یافته‌است. شاید بیزاری از «فرمان دادنِ» در دوران جنگ انگیزهٔ هنرمند در دوری از این سَبک و شیوهٔ نگارشی بوده‌است. هرچه انگیزه آن بوده، پس از آن، کسان دیگر و نگرش‌هائی دوباره باب شد که باز به شکلی به «دانایِ کل» داستانی رجوع کردند و با یکی شدن نویسنده با شخصیت و راویِ داستان به مخالفت پرداختند. «پست مدرنیست‌ها»، با گرایش نوستالژیک به گذشته، و «نوگرایان» با قیام علیه‌این همانیِ نویسنده و راوی خود نمودند. دنیای رئالیسم جادوئی مارکز نیز در زنده‌ساختن دانایِ کل به چهره‌ای نو نقش بازی کرد. گارسیا مارکز از «شیوه‌های پلید نویسندگی» نام می‌بردکه سبب پنهان شدن نویسنده پشت نقاب «راویِ بی‌طرف» می‌شود. و این، به‌این معنی است که نویسنده فرضاً با شخصیت‌پردازی و حرف‌ها، چهره خود را در نقاب آدم‌های داستان به خورد خواننده می‌دهد. «نوگرائی» معتقد است که «منِ» نویسنده، باید در داستان تشخیص دادنی باشد و با راوی یکی گرفته نشود.

www.rawij.com

میلان کوندرا، در «هنر رمان» با «تکنیک»، با «قراردادهائی که به جای نویسنده عمل می‌کند»؛ قردادهائی مانند «تشریح شخصیت، توصیف محیط، وارد کردن ماجرای رُمان در موقعیتی تاریخی، پرکردن دورهٔ زندگیِ شخصیت‌ها با روی‌دادهایِ بیهوده»، مخالفت دارد و معتقد است که باید رُمان را از عمل‌کرد خودبه خود تکنیک خاص رُمان، از لفاظی رُمان‌گونه رهاساخت و به دیگر سخن، رُمان را فشرده ساخت؛ به طوری‌که، وقتی شما خواندن رُمانی را تمام می‌کنید باید بتوانید آغاز آن‌را به خاطر آورید؛ وگرنه، رُمان از ریخت می‌افتد و «شفافیت ساخت» آن تار می‌گردد. کوندرا حتی معتقد است: «رمان، داستان کوتاه، رپرتاژ، منظومه و جستار، این ادغام انواع غیررُمان، در «چند آوائیِ» رُمان، نوعی نوآوری انقلابی است که بروخ اول بار به آن دست یافته‌است». یعنی، حرکت از رُمان تا رپرتاژِ روزنامه‌ای [کاری که‌البته، غیر از بروخ، ویلیام فاکنر در «خشم و هیاهو» به نوعی انجام داده‌است]، گذر از سنت ادبیات داستانی است و خصلت داستان‌پردازی را از ادبیات می‌گیرد: یعنی، ساختمانی که تا به حال بر اساس روی‌دادها پدید می‌آمده، باید با ضدخودش پدید آید. البته، خود این «نوع ادبیِ» مورد ادعای کوندرا نیز، به قول گارسیا مارکز؛ نوعی «شیوهٔ پلید نویسندگی» و یا نوعی «تکنیک» است که حُسن آن فقط در نو بودنش است؛ نه در «ضدتکنیک» بودنش. کوندرا، خود معتقد است که «چندآوائی» در رُمان، بیش از آن‌که تکنیک باشد شعر است. البته در

این سخن حرف است: شعر ساختار دیگری در نهاد دارد که با جنبهٔ «چندآوائی» اساساً متفاوت است. هرچقدر که‌هارمونیِ اجزاء مختلف شعر، کنار هم قرارگیریِ عناصر، در جهت تزئین ایدهٔ کلی، به آن نما و شمایل چندآوائی ببخشد، اما باز ستون‌پایهٔ شعر، فقراتِ اسکلت آن، همان «کلیت ایده‌ای» است که همه‌چیز برآن گرد می‌آید، و، بنابراین، با برابریِ آواها که باید هم ارز و هم‌جهت و هم‌زمان باشند و ساختمانِ «چندآوائی» را بسازند مغایرت چشم گیر دارد. اتفاقاً باید گفت که «چندآوائی» یکی از آن تکنیک‌های رُمان است که با روح ادبیات داستانی به شدت سازگار است. زیرا؛ برخلاف شعر که ستون فقراتی دارد که چیزی جز ستون فقرات خود (ایدهٔ اولیه) را از ابتدا اصل قرار نمی‌دهد و مضامین مشترک را فقط در حول آن می‌پذیرد، رُمان، هم آوائیِ چند ایده را که توسط روی‌دادهای هم‌ارز بنا می‌شود به خود می‌پذیرد. بنابراین، نباید چنین تکنیکی را هرچقدر هم که شاعرانه باشد، با شعر یکی گرفت. در هرحال، جدا از این اختلاف در تعریف «چندآوائی»، سخن کوندرا در تعریف مشخصهٔ ساختاریِ جدیدی از رُمان بسیار قابل تأمل است.

به گمانِ برخی از نگره‌پردازان ادبی، با گذر سروانتس از عرصهٔ تراژدی، به عرصهٔ رویدادهای عصر جدید، و امروزه، با تحولاتی که در عرصهٔ ساختاری ادبیات پیش آمده‌است؛ به نظر می‌رسد که داستان دچار دامی شده است که رهائی از بحران آن ممکن نیست. این مسیر با آن‌که حتی تا

www.rawij.com

نمایش خلوص روی‌دادها و ارائهٔ دیدی غیردخالت‌گر و گزارش‌گونه در همینگوی و آلن رب گریه پیش‌رفته و اساطیر سورئالیستی و رئالیسم جادوئی را هم تجربه کرده‌است، باز از بحران بیرون نیامده و گویا دیگر چیزی برای بیان دنیایِ تازه و شگفت‌انگیزی که پیش رویِ بشرِ کامپیوترزده است ندارد؛ به‌طوری‌که، گمان بر این می‌رود که دیگر «رُمان» مرده‌است.

ولی این نمی‌تواند واقعیت داشته باشد. تا کنون پیش از هرگونه بحران اجتماعی، ادبیات، پیش‌تاز همهٔ هنرها، کوشیده‌است تا روح جامعهٔ بشری را از آن‌ها پاک کند و حالا، دیگر ابعاد بحران‌ها چنان وحشت‌زا ست که‌اگر این بار بحرانی پیش آید، هیچ معلوم نیست که آخرین بحران نباشد و جهان را به کام مرگ نکشد. پس، ادبیاتِ این دوران که، هشدارش نجات انسان از پلیدی نهائی ست نمی‌تواند خود پیش از آن بمیرد.

*

پانویس

۱- مصاحبه با ژرژ دو هامل در "New york review of work. 19 July 1948."
۲- همانجا، 13. June 1948
۳- میلان کوندرا، «هنر رمان» ، انتشارات زمان، تهران.
۴- همانجا.
۵- Henry James نویسنده و منتقد انگلیسی، در Art theFacion
۶- «قصه نویسی» رضا براهنی، تهران ۱۳۴۸، چاپ افست.
۷- همانجا.

www.rawij.com

تئاتر

چگونه می‌توان سرمنشاء تئاتر را دریافت؟ مسلماً در این راه دشواری بزرگی پیش پای ما ست و همان‌طوری که در موردِ یافتن آغازهٔ هنرهای دیگر ناکام بوده‌ایم، در این مورد نیز حتی با کنکاش در تمام تاریخ هنر نیز قادر نیستیم نشانیِ دقیق و سرراستی بیابیم. چون، به ویژه دربارهٔ هنری مثل تئاتر، وسیلهٔ ضبط و نگه‌داری وجود نداشته است. حتی امروز نیز بشر قادر نیست این هنر را با تمام ابزار و کناره‌ها و فضاهایش ضبط کند و باید روشن باشد که حاصل و نتیجهٔ فیلم‌برداری از صحنه‌های یک تئاتر همانا خود این هنر، یعنی تئاتر نیست. چنین کاری در بهترین حالت، یک کار تلویزیونی یا یک اثر سینمائی است. زیرا بسیاری از فضاها و بخش‌هائی که پارهٔ ذاتی تئاتر است و در ساختار و پدیداریِ دراماتیک آن نقش دارد در یک ضبط تلویزیونی و سینمائی از تئاتر، از بین می‌رود. از این‌رو، در

بررسی تاریخ تئاتر تنها می‌توان به آن‌چه دربارهٔ تئاتر نوشته شده است و به نمایشنامه‌هائی که از روزگار کهن تا کنون در دست‌رس است تکیه کرد. یعنی نمی‌توان، مثل نقاشی و هنرهای تجسمی و یا ادبیات و برخی از هنرها، از هر تاریخی که ما از پیدایش تئاتر آگاه شده‌ایم مستقیماً به بررسی‌اش دست بزنیم و ناچاریم به‌بازتاب‌های این هنر در یادداشت‌ها و هنرهای دیگر دست بیازیم. به ویژه، قادر نیستیم از شیوه‌های کارگردانی و ایجاد حالت‌های دراماتیک در تئاتر کهن خبر چندانی به‌دست‌آوریم.

تئاتر، هنر لحظه‌ها ست؛ به این اعتبار که، فقط در لحظه‌ای که اجرا می‌شود موجود است. اجرایِ تئاتر خلق آن است. تئاتر، برخلاف بسیاری از هنرها، از قبل ایجاد نمی‌شود؛ بلکه در حضور تماشاگر به دنیا می‌آید. تئاتر، جلوی چشم مردم زاده می‌شود و همان‌جا هم از دنیا می‌رود. پیش از آن، موجود نیست و پس از آن نیز فقط جز یادی از آن چیزی در ذهن هنرمند و مخاطب باقی نمی‌ماند. باید یادآوری کرد که نمایشنامه، تئاتر شمرده نمی‌شود. نمایشنامه متنی است که گرچه ماجرا و چگونگیِ نمایش را بازگو می‌کند؛ ولی، تا به اجرا در نیاید و روح زندهٔ خود را توسط بازیگر در صحنه و در ارتباطِ رودررو با تماشاگر به دست نیاورد نمی‌توان به آن عنوان «تئاتر» داد. به طوری که می‌توان حکم کرد تئاتری که در غیاب تماشاگر اجرا شود عملاً تئاتر نیست.

در بررسی‌های باستانشناسیِ هنر و پی‌گیری در نقش‌های دیواری، ما از

www.rawij.com

مراسم آئینی و رقص‌های قبایل و دسته‌های اولیهٔ بشر خبر داریم. این‌که این رقص‌ها و مراسم چگونه اجرا می‌شده، روی مخاطب خود چگونه تاثیر می‌گذاشته و دقیقاً چه هدفی را برمی‌آورده است روشن نیست. فقط می‌توان در بارهٔ این مسائل با توجه به شواهد و قرینه‌ها حدس زد. مسلماً این مراسم نیز، مانند آن‌چه که دربارهٔ نقاشی‌هایِ نخستین اشاره کردیم نمی‌توانسته است از ابتدا با نیت نمایش و تئاتری که امروزه ما به آن روبروئیم به اجرا و عمل درآمده باشد. تصور امروز ما از هنر که چیزی مستقل و بسته به خود است، با تصور انسان نخستین از این مراسم به شکلی بنیادی از هم جدا ست.؛ ولی، ذره‌ها و پاره‌هایِ عناصر ساختاریِ دراماتیک هنر امروزی تئاتر را در همان مراسم نخستین نیز می‌توان یافت.

به هر رو، نخستین اشاراتی که ما مستقیماً در بارهٔ تئاتر داریم اشارات مستقیم و غیرمستقیم به وجود این هنر در هنرهای دیگر، یادداشت‌هائی دربارهٔ چگونگیِ اجرا و اهداف آن و وجود نمایشنامه‌هائی است که تا امروز باقی مانده است.

اکنون یک چیز مسلم است؛ ما نشانه‌هائی در دست داریم که در یونان باستان، این هنر به اوج خود رسیده و قوائد و شمای مشخص خود را در عرصه‌های آئینی، نمادگرائی و اجرائی دارا بوده است. البته، چون هدف ما در این گفتار، بررسیِ وقایع نگارانهٔ نمایش نیست، مطالعهٔ این تاریخ را به بررسیِ همان منابع موکول می‌کنیم و در این‌جا بیشتر به بررسیِ ساختاریِ

این هنر می‌پردازیم. در این مورد نیز باید بگوئیم که نیازی نیست مانند آن‌چه تا کنون دربارهٔ شعر و داستان و هنر به طور کلی گفتیم، در این‌جا هم به همان جزئیات بپردازیم. باید تا کنون در این گفتار، نما و حرکت انسان در زمینه هنر روشن شده باشد. از این‌رو، به ادامه و در واقع به بخش‌های بررسی نشده‌ای که ویژه‌گیِ تئاتر و هنرهایِ باقی ماندهٔ دیگر است خواهیم پرداخت.

هنگامی‌که ما تئاتر می‌بینیم، آن‌گاه که سرانجام به کشف یک سازمان و نهاد تئاتریِ کامل نائل می‌شویم، به گونه‌ای غیرمنتظره با حقیقتی غریب و تحیرآور روبرو خواهیم شد.

تئاتر واقعاً چیست؟ چرا مردم به تئاتر می‌روند تا «درآوردن ادایِ زندگی» را تماشا کنند. برای کسی شک نیست که تئاتر با هنرهایِ دیگر تفاوت عمده دارد. امروزه، تقریباً کسی را نمی‌توان یافت که به تئاتر برود تا مثلاً مانند سینما، به تماشای یک روی‌داد واقعی بنشیند. مردم به تئاتر نمی‌روند تا واقعیتی را که در صحنه اتفاق می‌افتد باور کنند؛ بلکه به پایِ خود می‌آیند تا نمایش غیرواقعیِ واقعیت را ببینند. یعنی، واقعیتی را ببینند که بازی می‌شود. آیا می‌توان پلکان سنگی را در تئاتر باور کرد؟ کدام بیننده‌ای ست که دکور را با تمام وفاداریش به طبیعت در صحنه باور کند؟ حتی اگر موضوع بر سر یک قطعه سنگ واقعی هم باشد همین‌که در صحنهٔ تئاتر قرار می‌گیرد ساختگی به نظر می‌رسد. در حالی‌که، در سینما بیننده

www.rawij.com

می‌کوشد مصنوعی بودن قطعه سنگ فرضی را هم فراموش کند.

تئاتر نیز، در مقابل نمی‌کوشد کسی را گول بزند و واقعیتِ «بازسازی»ی خود را پنهان نگه دارد. درست همین خصلت است که این هنر را به شدت مداخله‌گر و تفسیرکننده و شاید غیردمکراتیک می‌سازد و آگاهی به این امر، از سوی تماشاگر، او را نیز وامی‌دارد به هنگام اجرایِ اثر به قضاوتی شدیداً مداخله گرانه دست بزند و فرضاً از بازیگر صحنه انتظار داشته باشد که نه مثل یک بازیگر سینمائی زندگیِ واقعیش را بنماید؛ بلکه، «بازی» کند و خوب هم بازی کند.

در واقع، تئاتر مجموعه‌ای ست که حتی بیننده هم پاره‌ای از آن ست. کسی که تئاتر می‌بیند، از خود واکنش نشان می‌دهد؛ تشویق می‌کند و یا با سماجت ساکت می‌نشیند و یا حتی سر و صدا راه می‌اندازد و سالن را ترک می‌گوید و در همان لحظه بر روحیهٔ هنرمند و بنابراین، بر اجرا که ایجاد و خلق نمایش به شمار می‌آید شدیداً تاثیر می‌گذارد. این واکنش، به خاطر نزدیکترین و ملموس‌ترین نوع رابطهٔ هنرمند و مخاطب، به شدت بر روانشناسیِ بازیگر و عوامل اجرا اثر می‌کند و آن‌را تغییر می‌دهد. تغییر در اجرا، یک امر کمی‌نیست. رابطهٔ موجود در سالن نمایش، امری ارگانیک است. بیننده، نزدیک صحنه نشسته و می‌بیند که که دکور واقعیت ندارد، صحنه ساختگی است، آدم‌ها نقش بازی می‌کنند و همان‌هائی نیستند که در روی‌داد واقعی می‌توانند حضور داشته باشند. فاصله گذاریِ حضور و

نمایش، واقعیت و بازسازی، ذاتیِ تئاتر است.

چرا سعی می‌شود در تئاتر دکور واقعی بسازند؟ آیا این بی توجهی به نفس بازسازیِ در تئاتر نیست؟ آیا برِشت یک‌سر در این زمینه حق ندارد؟ به همین دلیل است که امروز تقریباً، نه تنها دکورهایِ واقعی‌نما، از تئاتر حذف شده‌اند؛ بلکه، اصولاً دکور دیگر نقش پیشین را بازی نمی‌کند و بیشتر به عاملی نمادین و یا به عبارتی، به عنصری غیرنمایشی تبدیل شده و عملاً در خدمت همان ساختار فاصله‌گذاری قرار گرفته است.

در تئاترِ نخستین، چه در مراسم آئینی و اساطیری، و چه در یونان باستان و در تئاتر دوران اعتلا، نقش دکور و ماسک نقشی بارز و اساسی است. «درام یونان، مسلح و آماده، ناگهان در برابر ما ظاهر می‌شود. هم‌چون *آتنه*[1] که از سر *زئوس*[1] بیرون می‌جهد. این درام به طور ناگهانی و پیروزمند و کامل هستی می‌یابد[...]؛ با این‌حال، ما هیچ مدرک باستان‌شناسانه‌ای، مبنی بر این‌که تماشاخانه‌های بزرگ و کلاسیک قرن پنجم پیش از میلاد (دوران اوج تئاتر یونان) چگونه بود نداریم. فقط می‌دانیم که نمایش‌های آن در هوای آزاد به اجرا در می‌آمد و دسته کُر بر گِرد محرابی می‌خواند و می‌رقصید. ما می‌دانیم که تنها سه بازیگر سخنگو وجود داشت، و، این‌که آنان، ماسک می‌زدند و هرگاه لازم بود هرکدام دو نقش بازی می‌کردند. ما نوع لباس‌ها و کفش‌هائی را که می‌پوشیدند می‌دانیم. اما، به استثنای این‌ها، هیچ دانش مشخصی دربارهٔ تئاتر کلاسیک

www.rawij.com

یونان و چگونگیِ کارکرد آن نداریم.»[۲]

وقتی حضور انسان بر صحنه، نقش مستقیم خود او نیست و وی عاریه‌ای از خدایان و نیمه خدایان و موجودات شگفت‌انگیز سنتی و اساطیری شمرده می‌شود، وجود صورتک و ابزار دیگری مانند دستهٔ هم‌سرایان و دکور به مثابهٔ عامل انتقال، نقشی دراماتیک در نمایش دارد.

اما، همین‌که عبور از دوران کهن و وسطا به باززائی و عصر جدید ممکن می‌شود، انسان نقش خود را در صحنه می‌یابد، صورتک به کنار می‌رود و دکور نیز به عاملی کناری و فرعی بدل می‌شود. حضور انسان به سببِ «غیرخود»ش در صحنه، به نوعی خود او را نیز از عرصهٔ روی‌داد حذف می‌کند. در تعزیه و بسیاری نمایش‌های مذهبیِ دیگر، اصل روی‌داد نیز برای تماشاگر روشن است و او در پی آن است تا با قضاوت روی امری که در روزگاری دور واقع شده و اُس نمایش بر آن بناست، به قضاوت نهائی در بارهٔ هستی، تقدس و مذهب و مکافات دنیائی و آخرتی دست بزند.

برِشت نیز اعتقاد دارد که حضورِ نمایشی، عبور از قضاوتِ دربارهٔ روی‌داد و ورود به قضاوت در بارهٔ نهاد و جامعه است. و بازسازی در تئاتر، عنصری است که نه تنها نباید با دکور، ماسک، بازی و غافل‌گیری‌های صحنه‌ای و ساخت دراماتیک پنهانش ساخت؛ بلکه، باید هرچه بیشتر در نمود و افشای آن کوشید و مانع از آن شد که تماشاگر در روی‌داد و صحنه غرق شود و حضور موثر خود را در برابر نمایش فراموش کند. این فاصله‌گذاری، بیش

از هرچیز به شعر و ارتباط مخاطب و خواننده با آن شباهت دارد و از این‌رو، نمایش نیز، گرچه نه از ابتدا؛ بلکه، به شکلی مداوم و در طول نمایش (نه مانند داستان و سینما در پایان اثر) هدف و انگیزهٔ اصلی خود را بیان می‌دارد. این بازسازی و افشاگریِ وجودی، در تئاتر کمدی، چنان ابعاد بزرگی می‌گیرد و نمایش چنان از واقعیتِ روی‌داد دور می‌شود که هنرپیشه‌ها غالباً صبر می‌کنند تا مردم خنده‌شان را بکنند تا سپس به بازی ادامه بدهند. این تأمل، به مکثی در حرکت زندگی می‌ماند. هنرپیشهٔ تئاتر، وقتی حرفِ خنده‌دار می‌زند، در چهره و حالتش انتظار شلیک خندهٔ تماشاچی نهفته است. حتی بقیهٔ هنرپیشه‌ها و حتی تماشاچی نیز آماده و منتظرِ از سرگرفتن این توقف زمانیِ شلیک توپ خنده است. آیا چنین چیزی در سینما امکان دارد؟ تئاتر، پدیدهٔ شگفت‌آوری است که فاصله‌گذاری در بتن آن است؛ و، این از دیرگاهش نشأت می‌گیرد. از نخستین نیایش‌ها و از آن پیش حتی.

شاید بتوان این‌طور گفت که تئاتر خون روشن گاو وحشیِ تغزل است: خونی از نیزهٔ گاوبازان نخستین که بر دیواره‌های غارها بر گردهٔ گاو اساطیر فرومی‌آمد، تا در نمایشی دیگر، گاو را بر دیوارهٔ تئاتر این زمان به بند خود درآورد.

*

www.rawij.com

راوی

روایت، خصلت ادبیات و هنرهای نمایشی است؛ و تئاتر، روایتی از واقعیت است. بازسازی شدهٔ آن، و عنصر دخالت در آن بارز است.

راویِ نخستین کی ست؟ کل تئاتر، فاصله‌گذاریِ آن، بازگشت به اصل و بازسازیِ در آن، نوعی روایت‌گری است. اما در چهرهٔ مشخص راوی، از همان صورتک‌های تئاتر نخستین می‌توان سخن گفت. در تئاتر یونان باستان، انسانی که پسِ صورتکی پنهان می‌شود، جز اجرای نقشی فرعی و بازگوئی و روایت حادثه‌ای که به خود او به عنوان شخصیت نمایشی ربطی پیدا نمی‌کند، نامی جز «راوی» به خود نمی‌گیرد. منتها، چون خصلت روایتیِ آن‌ها با مجموع ساختاریِ نمایش عجین است، چهرهٔ راوی نمود مشخص ندارد. عین همین نقش را می‌توان برای هم‌سرایان یا قصه‌گویان و سرایندگان ترجیعی، به مثابهٔ راویِ زنده نیز قائل بود. هم‌چنین، در تئاترِ دورهٔ الیزابت، لحن مطنطن تراژدی، نوعی روایت‌گری است. سخن ادیبانه و کلام کشدار «هاملت»، خودِ شخصیت نمایشی، و تماشاگر را، هر لحظه به حضوری ماورایِ نمایش رجوع می‌دهد و دانایِ کل ادبی را برای ما زنده می‌کند. این خصلت، نه از سر داستان‌گو بودن تئاتر؛ بلکه، ذاتی و عنصر

درونی‌ای است که در ساخت و بافت هر لحظهٔ آن حضور دارد.

به تدریج که به تئاتر امروز نزدیک می‌شویم، از راوی با چهرهٔ پیشین آن فاصله می‌گیریم و قالب‌های فاصله‌گذار مدرن را در بازسازی و اجرایِ نقش آن تشخیص می‌دهیم. یعنی، با حذف دکور و ماسک و غافلگیری‌های روی‌دادی و نمایشی، روای، درگیر خلوصی نو می‌شود که اوج اثرگذاریِ دراماتیک و سودجوئی از نگره‌پردازی‌های زیبائی‌شناسانه است. به طوری‌که، می‌توان ادعا کرد که نمایشگر به نوعی بیش از دیگر زمینه‌هایِ هنری به کنکاش در نگره‌های تازه برآمده و از این‌رو، تحول ساختارهایِ زیبائی‌شناسی در تئاتر، امری بارز و برجسته شده است.

* * *

پانویس

۱- آتنه (خدای خرد)، دختر ژوپیتر، همسر زئوس(خدای خدایان المپ)، از خدایان اساطیر یونان است که در ایلیاد و ادیسه، اثر هومر، شاعر و حماسه سرای یونانی نقش دارد.

۲- «مقدمه بر دوران زرین تئاتر»، کنت مک گوئن، انتشارات ایبسن، نیویورک، ص ۲.

www.rawij.com

موسیقی

موسیقی، آوای انسانی ست که، درد و عشق خود را به‌زبانی غریب سرمی‌دهد؛ زبانی، ناله‌گون و لال‌وار که از حلقوم انسان غیرمتکلم و از تاریکیِ هزاره‌هایِ کهن برمی‌آید.

موسیقی، آوائی مجرد و بی‌معنی(نت) را به عنوان الفباء بر می‌گزیند و با نوشتن مشق-آهنگش، صدائی برجسته در میان صداهایِ جهان می‌شود. اما آهنگ و ترکیب آواهایِ اولیهٔ موسیقی نیز، مانند اجزائش بی‌معنا ست. تنها یک چیز در این میان وجود دارد؛ و آن، ایجاد حسی در شنونده است که توسط این درهم آمیزی‌ها چهره می‌گیرد. و همین است که حسی از

وجودِ معنی را، در ذهنیت شنونده رقم می‌زند.

این حس، بیشتر تجربی است تا ناب و اصیل. این حس، اگر توسط یک سیستم نقد موسیقی، نظمی‌به خود نگیرد و از قوائد خاصِ تفسیر تبعیت نکند، حسی است که بر حسب دانش و تجربه و فرهنگ و عادات هر فرد می‌تواند شکل خاص خود را داشته باشد؛ شکلی که، بسا تفاوت‌هایِ اساسی با اشکال دیگر و حس‌هایِ دیگر از یک اثر خواهد داشت.

مثلاً، شنیدن موسیقیِ کلاسیک غربی نزد کسی که آن را کم شنیده است حسی سوایِ آن‌چه در یک فرد آشنا با این موسیقی به‌وجود می‌آید، پدید خواهد آورد؛ در حالی‌که، در برخورد با هنرهایِ دیگر (مثلا سینما) این‌طور نیست و تا این حد تفاوت برداشت از یک اثر هنری را نزد مخاطبین گوناگون نمی‌توان یافت.

می‌توان موسیقی را تا حدی با ادبیات شعری مقایسه کرد. نزدیکی این‌دو در دو چیز است. تجرید در فردیت، و ایجاد برش‌های ناگهانیِ زمانی و بی‌اعتنائی به منطق زمان و مکان. در مقایسه با ادبیات که پایه‌اش بر ذهنیت بنا شده، گرچه موسیقی بر پایه‌ای مادی (صدا) تکیه دارد؛ ولی از نظر مفهوم، حسی ایجاد می‌کند که ادراک آن مانند ادبیات غیرمستقیم است.

www.rawij.com

موسیقی بر امر مشخصی دلالت نمی‌کند؛ بلکه، نوعی سیر و کنکاش در انگیزه‌ها و دریافت‌های حسی است. یک آهنگ، معانی و اشارت‌های ضمنی و قابل تفسیرِ بسیار دارد؛ یعنی، می‌توان آن را به شکل‌های گوناگون دریافت.

هم‌چنین، موسیقی، ضمن انتزاعی بودن که طبعاً باید خصلت تجریدی و غیرمحلی به آن ببخشد، شدیداً محلی، ملی و منطقه‌ای و «خودمانی» ست. این انتزاع، برخلاف ادبیات، اسیر مادیت یا اسیر صدا ست. همین اسارت آن‌را از انتزاعِ نوع ادبی، از غیروابستگی به دور می‌دارد و آلودهٔ طبیعت و «حضور محلی»اش می‌سازد. در حالی‌که ادبیات، به خاطر آزاد بودن از مادیت، مجرد و «غیرحضوری» است.

*

آیا موسیقی چیزی را وصف می‌کند و یا بازسازیِ صحنه‌ای از زندگی است؟ در داستان ایده و پیام ساخته می‌شود و در موسیقی ایده و پیام تنها به توصیف در می‌آید و تفسیر می‌شود. از این‌رو «تفسیر موسیقی» برای خود یک علم است. زیرا موسیقی، خود، خود را تفسیر نمی‌کند. موسیقی

زبان مأنوس و منطبق با عینیت‌های زندگی ندارد؛ بلکه، بنا به خوی بشری، بنا به عادت‌ها و آئین‌ها معنی می‌شود. این تفسیر، مستقل و از جانب آهنگ‌ساز و شنونده، هردو، روی می‌دهد. یعنی آهنگ‌ساز بنا به مقصودی اثرش را می‌آفریند و این مقصود چه بسا نه تنها با برداشت شنونده از اثر تفاوت دارد؛ بلکه، گاه نیز شکلی کاملاً جدا آن می‌یابد. هنرهای دیگر تا این اندازه قابل تفسیر نیستند. هنرهای دیگر برای تفسیر خود، خط‌کش مشخص می‌گذارند. این خط‌کش، همانا تطبیق محتوای آن‌ها با داده‌هائی است که عین و نمونهٔ سامان‌نیافته و غیرهنری آن‌ها در زندگی دیده می‌شوند. واقعیت درونی هنرها، زبان ملموس آن‌ها، در ایجاد این خط‌کش و مقیاسِ سنجش، یاری می‌رساند. ولی نت‌ها و حتی ملودی‌هایِ موسیقی را در هیچ کجای طبیعت نمی‌توان باز شناخت و اگر هم چنین چیزی ممکن باشد، پدیده‌ای است که در خودِ طبیعت نیز دچار گنگی و تجرید است. مثلاً کسی معنی چهچه بلبل را نمی‌داند و یا نمی‌تواند برای صدای ریزش آب تفسیر قائل شود. بنابراین، علیرغم همهٔ سیستم نقد موسیقی، می‌توان آن‌را به‌دلخواه تفسیر کرد و از آن خوب یا بد گفت.

آنتونی برجیس می‌گوید؛ «چون موسیقی با تجربیات مستقیم انسانی در

www.rawij.com

پیوند قرار ندارد فرم پاکیزه تری است.[...] معنی و محتوایِ موسیقی را نمی‌توان با واژه‌ها توضیح داد. آدم با گوش دادن به سمفونیِ موتزارت خود را در جهانی مطلق می‌یابد. [...] ولی توضیح آن مشکل است. اگر بخواهیم در مورد موتزارت یک کتاب بنویسیم، باید از محتوی موسیقی چشم‌پوشی کنیم و دربارهٔ آن چیزی بنویسیم که در حاشیه قرار دارد.»

موسیقی آن‌قدر تفسیر پذیر است که وقتی در سینما حضور می‌یابد، همهٔ خاصیتش یاری به بیان فضا و حالت سینمائی می‌شود و خود، فی‌نفسه و به عنوان موسیقی، در آن‌جا شخصیت مستقلی نشان نمی‌دهد.

همچنین در مورد حضور موسیقی در کنار شعر (ترانه) مطلب از همین قرار است. در آواز، معنیِ شعر نیست که موسیقی است؛ بلکه، چگونگیِ بیان آوائیِ آن ست که موسیقی را می‌سازد. اما مفهوم شعر می‌تواند احساس ما را از موسیقی تغییر بدهد و به نوعی آن را برای ما تفسیر کند. چیزی که در ترانه و آواز اتفاق می‌افتد این ست که، حضور شعر در خدمت بیان موسیقی نیست؛ بلکه برعکس، موسیقی به خدمت شعر در می‌آید و همراه تغییر در کلمات و مفاهیم و به ناچار تغییر در آواهای آن، بالا و پائین می‌رود و از درِ هماهنگی برمی‌آید. تقریباً اتفاق نمی‌افتد که شعر یا

فیلمی را بر اساس یک آهنگ بسازند. به آسانی می‌توان دید که یک موسیقیِ ثابت به شعرهایِ مختلف نمی‌خورد. در حالی که برای یک شعر و فیلم ثابت موسیقی‌هایِ متعد می‌توان ساخت. و اگر کسی یک بار یک آهنگ را همراه شعری بشنود، با شنیدن بدون کلام آن آهنگ نیز باز همان کلمات شعر در ذهنش شکل می‌گیرد و مزاحم درک مستقل از خلوص موسیقی می‌شود. حتی در قالب‌های مشخصی که در دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی ایرانی نهفته است، برحسب نوع و فضای شعر اجرای آن قطعه‌ها تغییر می‌یابد.

به این شکل، شعر، از خود شخصیتی مستقل ارائه می‌دهد تا موسیقی را در کمک به فهم و احساس موجود در خود به کار گیرد. زیرا عنصر اساسیِ شعر کلام است و زبانِ گفتاری، در مقابله با زبان گنگ موسیقی، مورد مشخص‌تری را در ذهنیت شنونده ایجاد می‌کند که تبعیت از آن برای موسیقی امری ناگزیر می‌شود. یعنی عملاً موضوع به این شکل است که موسیقی، به محض هم‌جواری با دیگر هنرها (به جز رقص)، استقلال خود را از دست می‌دهد و به عنوان تابع و یا نهایتاً تفسیرگر آن‌ها در می‌آید. و این از زبانی گنگ ناشی می‌شود که اجازهٔ دخالت در امرش را می‌دهد و قادر

www.rawij.com

نیست از خود دفاع کند.

پس، اگر الفباء و زبان موسیقی تا این حد مجرد و «غیرطبیعی» است، اعتقاد به بی مانند بودن (فرضاً) کلاسیسیسم در موسیقی چه معنائی می‌تواند داشته باشد؟ آیا جز آن ست که ما به شیوهٔ خاصی که خود تولید کنندهٔ آن بوده‌ایم چنان عادت کرده‌ایم که آنرا تغییر ناپذیر می‌پنداریم؟

موسیقی، محلی‌ترین و غیرجهانی‌ترین هنرها است که در عین حال همه می‌توانند از آن لذت ببرند. به موسیقیِ ملیت‌های گوناگون توجه کنید که تا چه اندازه از هم متفاوت است؛ به طوری که با شنیدن اولین ملودی‌های یک موسیقی، می‌توان نوع و بستگیِ ملیِ آن را دریافت و بی‌درنگ فهمید به کجا تعلق دارد. معمولاً موسیقیِ کشورهایِ گوناگون و یا حداقل مناطق هم فرهنگ جهانی، ویژگیِ محلی خود را دارد. این محلیت حتی به عرصهٔ اسباب و سازهای موسیقی هم کشیده شده است. به طوری‌که با بسیاری از سازها نمی‌توان تمام انواع جهانیِ موسیقی را اجرا کرد.

موسیقی، چنان تحت تاثیر حالات مختلف فرهنگی و شرایط و آداب و خلق و خوی منطقه‌ای قرار می‌گیرد که به ناچار تفاوت‌هائی تا این حد در موسیقیِ محلیِ کشورهایِ مختلف مشاهده می‌شود. در حالی که ما هرگز

چنین درجه‌ای از تفاوت در هنرهایِ دیگر، مثلاً ادبیات و یا سینما، و یا حتی معماری که می‌تواند به شدت -تحت تاثیر شرایط آب و هوا و مواد ساختمانی و فرهنگی- محلی باشد نمی‌بینیم. تغییرات هنرهایِ دیگر به سرعت در میان دیگر ملل پذیرفته می‌شود و آثار مشابهٔ خود را به وجود می‌آورد. حتی می‌توان از ادامهٔ تحول سبک و شیوه‌ای (مثلا ادبی یا سینمائی) که در یک کشور مشخص بوجومی‌آید در ملت دیگری سراغ گرفت. ولی در موسیقی کمتر می‌توان چنین چیزی را یافت. تاثیرات موسیقیِ محلیِ ملل مختلف بر روی هم، در مجموع اندک است و از این‌رو، موسیقی به نوعی تنهائیِ جهانی مبتلا است. مثلاً موسیقیِ چینی، افریقائی، یا کلاسیک اروپائی هر تحولی را در خود به مثابهٔ دست‌آوردی ویژهٔ همان موسیقی به جهان اعلام می‌کند. این دست‌آورد از یکی به دیگری به سختی منتقل می‌شود؛ در حالی‌که مثلاً سینما، تحولات خود را به سرعت به سینمای جهان و در میان ملل دیگر منتقل می‌سازد. موسیقی، هنر خصوصیت‌ها، ویژگی‌ها و سلیقه‌هاست. تجرد و انتزاع موجود در آن شمایلی «کلی» به آن نبخشیده؛ بلکه، فقط ویژگیِ حسی به آن داده است. البته، در دهکدهٔ جهانیِ امروز، زیر تاثیر گستردهٔ رسانه‌هایِ گروهی مانند

www.rawij.com

تلویزیون و رادیو و سینما و شبکه کامپیوتری، نوعی فرهنگ یگانه و مشترک در میان نسل جوان دنیا در حال پدید آمدن است که موسیقی رایج و همه‌گیر را تا حد زیادی از این خصلت محلی‌اش جدا می‌سازد و به تبعیت از الگوها و بت‌هایِ جهانیِ ترانه و آواز، بُعدی همگانی به آن می‌بخشد. ولی این امر نیز تغییری در نفس موسیقی نمی‌دهد؛ بلکه این دهکدهٔ جهان است که اجزاء خود را در ابعاد سلیقه و فرهنگ به هم نزدیک می‌سازد و با یک نوع «موسیقیِ محلی» جدید تطبیق می‌دهد.

*

زمان و ضربان

موسیقی هنری زمان‌دار است. از آغاز تا انتهای آن مدت معینی بدرازا می‌کشد. نمی‌توان آن را نیمه‌کاره رها کرد و باقی را بدون احساس نقص و کمبود در زمانی دیگر شنید. موسیقی، فاقد روی داد و حادِثه است. از این‌رو، نمی‌توان ادامهٔ داستان‌گویانه‌ای در آن یافت که مانند ادبیات، به امر تداوم منطقی، علی‌رغم قطع در لحظهٔ مشخص شکل بدهد. به خصوص که

ملودی و ارتباط‌ها و موومان‌هایِ گوناگون به سهولتِ روی‌دادِ ادبی در یاد نمی‌ماند.

ضربان و ریتم در موسیقی نیز، از عوامل اصلی است و نقش اساسی بازی می‌کند. درست است که در این زمینه قاعده‌ای به نگارش در نیامده است؛ اما، وقتی تناوبِ میانِ موومانهایِ کند و تند شنیده می‌شود، حسی مطلق، حسی ورایِ قطعهٔ اجرا شده، مانند یک قانون ازلی به شنونده دست می‌دهد که بیانگر نوعی عزت‌نفس و ازلیت در موسیقی است. این موضوع مطلقاً غیراحساساتی ست و در اصل، به گذار از میان ابر و ابهام زبان موسیقی ربط پیدا می‌کند. موسیقی، به نوعی، همهمه‌ای گنگ است که در عرصهٔ عناصر فراموش کردنی، و در هم‌جواری با چیزهایِ شکوهمند به وجود می‌آید. عظمت آن، تنها، همین‌قدر می‌تواند غریب و غیرعادی باشد؛ و الی، به شکل دیگری می‌توان از آن تفسیر و تصور داد و به شکلی ساختگی به آن معنیِ روزمره بخشید. غیر از این، تمام چیزهائی که قلب را می‌فشارد–مسائل شگرف، همهمه‌های گنگ، حس عظمت، مرگ، فشار روحی، شادی، عشق و مبارزه– همگی در قالب‌های الگو مانند و قانون شده می‌گنجد. این ها همگی نوعی قرارداد است؛ در حالی که در موسیقی،

www.rawij.com

ما همواره با چیز الگو نشده، با یک تازگیِ ابدی و همیشگی روبروئیم، به طوری‌که آدم سنت شکنی مثل بتهوون هم در بسیاری آثار خود، در ساخت قطعه‌های گوناگون مارش و سونات و سمفونی‌اش، دچار ثباتی است که از نفس موسیقی برمی‌خیزد.

* * *

رقص

نخستین دیسکوتک جهان، شاید در غارهای تاریکی تشکیل شده باشد که محل زندگیِ آدم‌هایِ نخستین بود؛ با موسیقیِ غرندهٔ تُندرهایِ آسمان شکاف، با ضربِ رگبارهای سیل‌آسا، با خاموش و روشن شدنِ نور آذرخش‌هایِ زمین‌سوز، و بر متنی از طبیعت قهار.

فارق از این شوخی که حقیقت ظریفی نیز در آن نهفته است، قدمت رقص شاید به کهولت عمر غارنشینیِ بشر برسد. و از آن مهم‌تر، خصوصیتی ست که در این هنر موجود است؛ به این معنی که درک و دریافت بشر از رقص به مثابهٔ امری هنری، نباید تا به امروز دچار تکان‌هایِ عظیم شده باشد.

رقص، هنری است نمایشی و زمانی. مشابهٔ همان خصوصیتی را دارا ست

www.rawij.com

که دربارهٔ تئاتر از آن نام بردیم. و طبعاً نیز، مانند تئاتر به هنگام اجرا خلق می‌شود. ولی، خلق رقص به این شکل نیست که الزاماً در حضور تماشاگر صورت پذیرد. یعنی رقص، برای خلق شدن، برخلاف تئاتر الزاماً نیاز به تماشاگر ندارد. اگر بازیگر تئاتر از بازی کردن برای خود به تنهائی چندان لذت نمی‌برد و اجرای نمایش برای او (غیر از تمرین) لذت بخشی ندارد، اجرایِ رقص برعکس می‌تواند خودِ رقاص را بدون حضور تماشاگر غرق حسی زیبائی‌شناسانه کند. شاید، این به خاطر لذتی باشد که اصولاً با حرکت دادن اعضای بدن به همراه یک ضرب‌آهنگ، به‌جنبش در آوردن اندام‌ها و گردش خون در کالبد انسانی ارتباط دارد. ولی یک چیز مسلم است؛ این‌که رقص، با حرکت صرفاً غیرزیبائی‌شناسانه‌ای مانند حرکت ورزشی تفاوت آشکار دارد و ورزش، هرگز نمی‌تواند توام با حس و لذت زیبائی‌شناسانه باشد. هنرمند رقاص، حتی وقتی در تنهائی می‌رقصد، غرق شادیِ بازتابیده از اثر هنری است. یعنی رقص، در همین هنگام خلق می‌شود و به شدت بر رویِ مخاطب که حتی خود تولید کنندهٔ اثر؛ یعنی هنرمند نیز تاثیر می‌گذارد. ویژه‌گیِ حرکتیِ رقص، سبب می‌شود هنرمند، برایِ دریافت حس زیبائی‌شناسیِ کارش نیاز نداشته باشد از کاری که در

حال خلق آن است فاصله بگیرد تا بتواند آنرا حس کند. تماشاگر تئاتر در برخورد با اجرایِ نمایش، حس دیگری جز حس بازیگر همان نمایش دارد. بازیگران برای دریافت همان لحظه‌ها باید در جایگاه تماشاگر قرار بگیرند. و این ممکن نیست. ولی، دریافت حس زیبائی‌شناسانهٔ حرکت‌های رقص، در درون کالبد انسانی که این حرکات را اجرا می‌کند نیز رخ می‌دهد. این ارتباط ویژهٔ اجرائی، خصلتی افسون کننده به اجرا می‌بخشد که در منشاء آئینیِ کهن و حتی در رقص‌هایِ ابتدائی انسان غار نشین نیز با همین شکل امروزینش می‌توانسته است موجود باشد. البته احساس زیبائی‌شناسانه رقص، تنها از طریق حس مستقیم اندام‌های رقصنده دریافت نمی‌شود و به عوامل دیگری نیز ارتباط دارد؛ ولی، دریافت خودِ حرکت عامل مهمی ست. از همین رو هم هست که رقص، در تحول خصلت زیبائی‌شناختیِ خود، بیشتر در تکنیک اجرا و تحولِ اشکال حرکتی و ساختاری تغییر یافته است تا در دگرگونیِ مفاهیم منطقیِ زیبائی‌شناسانه‌اش.

نکتهٔ دوم هم این که، زبان رقص و عناصر اولیهٔ تشکیل دهندهٔ آن، چنان انتزاعی است که با گذشت زمان نیازی چندان نبوده است که بنا به تحولِ مناسبات اجتماعی، تبعیت از سنن و آئین‌هایِ پیشین را از دست بدهد.

www.rawij.com

نگاهی به رقص‌های ملل مختلف، نشان می‌دهد که پیرویِ رقص از آئین‌هایِ گذشته تا به چه حد است. رقص هندی، چینی، ژاپنی، ایرانی و اروپائی اساساً با هم متفاوت است. بی‌شک ویژگی‌هایِ محلی و قومیِ عناصر اولیهٔ رقص، مثل حرکت و ریتم و موسیقی سبب این خصلت می‌شود

*

تبعیت رقص از موسیقی

شاید موسیقی جز در رقص، در ارتباط با هیچ هنر دیگری تا به این حد از استقلال و آزادیِ ارائهٔ معنی و احاطه برخوردار نیست. مسلماً علت آن، همانا غیرمعمول بودن زبان هردوی این هنرها ست. و از آن‌جا که رقص برای تنظیم حرکتش همراهیِ عامل صدا را به شدت می‌طلبد و نسبت به موسیقی، ناداستان‌گوتر و انتزاعی‌تر است، ضرب‌آهنگ موسیقی، ضربان حرکت آن را نیز هماهنگ می‌کند و تبعیتش از موسیقی نمودی آشکار

به‌خود می‌گیرد.

رقص نوین، از موسیقیِ ریتمیک که سبب نوعی انقیاد حرکتی می‌شود، دوری می‌جوید و با طراحیِ اشکالی شگفت‌آور و پیچیده و در فرم‌هایِ انتزاعی و به شدت ناب، به گستره‌هایِ تازه‌ای از دریافت حرکت و درام نمایشیِ ناداستان‌گو فرامی‌روید.

حرکات رقص، چون با داده‌هایِ مرسوم و موجود در طبیعت هماهنگی نمی‌کند است که در پیِ چیزی می‌گردد تا در تطبیق با آن مفهوم و معنی بیابد. آئین‌ها و مراسم از همین رو در رقص پایدار مانده‌اند و هنوز روی این هنر تاثیر می‌گذارند. رقص مدرن، در گریز از این آئین‌ها و سنت‌ها، در پیِ خلوص خویش برآمده و گاه با حذف آهنگ و صدا، می‌کوشد تا حرکت و ترکیب‌هایِ خود در خلاقیت را، اصل قرار دهد و این هنر را از «تابع چیزی غیر از خود بودن» به درآورد.

***

www.rawij.com

نقاشی

هنرهای تجسمی به نوعی با هم در ارتباطند؛ چه به خاطر جسمیتی که در آن‌ها مشابه است و چه به خاطر ماندگاریِ مادیِ این هنرها. اگر به هنرهای دیگر نگاه کنید، می‌بینید که به استثنای سینما که هنری جوان است، فقط هنرهای تجسمی‌ماندگارند. یعنی تئاتر، موسیقی و رقص هرسه هنرهای لحظه‌ای هستند که در یک زمان معین به وجود می‌آیند و پس از آن دیگر نیستند. خصلت ماندگاری، از این نظر، زمان را از هنرهای تجسمی‌به دور می‌دارد.

افزون بر این، برای نگریستن به یک اثر تجسمی، مثل یک تابلوی نقاشی، مجسمه و یا معماری، زمانِ یک لحظه کافی است و زمان یک عمر کم است. یعنی در یک نگاه می‌توان کلیت یک اثر تجسمی‌را دریافت و در عین حال، برای درک هرچه بهتر آن زمان مقدار معینی ندارد.

زمانِ رجوع به اثر نیز می‌تواند در این نوع هنرها دارای وقفه باشد. که البته این توقف زمانی با وقفهٔ دنباله گیرنده‌ای که در رجوع به ادبیات موجود است تفاوت دارد. چون، در هنرهای تجسمی دنباله‌گیریِ موضوعی و روی‌دادی مطرح نیست، زمان در آن‌ها به عاملی در خود تبدیل می‌شود؛ یعنی چیزی ست که، در درون آن‌ها می‌گذرد و نمود و گذر بیرونی ندارد. این خصلتِ ماندگاری، هنر تجسمی‌را ابعاد غیرروزمره می‌بخشد. آن‌گونه که، تعلق زمانی و دوره‌ای که هنر در آن به وجود آمده نیز، جلوه بیرونی به خود نمی‌گیرد و از این نظر، تقید مشخص دوران‌ها پاگیر هنرمند نمی‌شود.

*

نقاشی

هیچ هنری در تاریخ به اندازهٔ نقاشی مورد نقد قرار نگرفته است. از تصویر دست انسان بر دیوارهٔ غارها تا آبستره و نقاشی امروز، کنکاش، جستجو و قضاوت بشر دربارهٔ این هنر هنوز و هم‌چنان ادامه دارد. و این نه به‌دلیل آن ست که نقاشی هنری بسیار قدیمی ست؛ بلکه، ذات آن ست که

www.rawij.com

انسان را به قضاوت می‌کشاند. درک تغییرات در ادبیات آنی نیست و نیاز به این دارد که خواننده خود را از روی‌داد و صنعت‌پردازی‌های موجود در اثر، بیرون بکشد تا بتواند از عناصر تاثیرگذارِ پنهان که او را مدام زیر سیطرهٔ می‌گیرند دور شود. قضاوت دربارهٔ موسیقی و رقص نیز، به خاطر انتزاع و تجرید موجود در ساختار این هنرها به آسانی رخ نمی‌دهد. و هم‌چنین، در نمایش به خاطر داستان‌گوئی و حضور زندهٔ عناصر سازنده، در مجسمه به خاطر محدودیت جنس و نوع و در معماری به خاطر محلی بودن، مفید بودن و انتزاعی بودن شکل‌ها و حجم‌ها، دریافت تغییرهای دوره‌ای دشوار است. ولی عینیتِ نقاشی، زبان آشنای آن و غالباً «این همانی» طبیعی، بیننده را به دنبال دریافت شباهت‌ها می‌کشاند و درک تغییرات و مقایسه و قضاوت راجع به این هنر را برای هر بیننده‌ای آسان و ممکن می‌سازد. درنقاشی، داستان‌گوئی کمتر مورد نظر است و تشابه طبیعی عملاً نقش روایت را مثل شعر که، سِیری در بُعد فکری و ایده‌ای می‌نماید به عهده می‌گیرد.

در سینما، روایت در ساخت دیداری و شنیداری شکل می‌گیرد و در ادبیات، روایت در ساخت گفتاری (یعنی مستقیم‌ترین نوع روایت‌پردازی).

از این‌رو، تغییرات نقاشی که به صِرف تشابه، خود می‌نماید، بیشتر از دیگر هنرها به چشم می‌آید. به همین دلیل می‌توان، با نگاهی کلی به تاریخ نقاشی به آسانی این دگرگونی‌ها را دریافت.

نقاشی از مصر باستان، از دوران سلطهٔ گرایشات انتزاعی و هندسی، تا دریافت آبستره در عصر نوین، همواره راهی تازه و آشکار و قابل دریافت برای خود گشوده و به این وسیله میلِ به‌کمال‌جوئی و کلیت‌طلبیِ بشری را ارضاء کرده است. اما، پیش از رسیدن به آخرین مرحلهٔ تکامل ساختاری خود، در امپرسیونیسم از طبیعت‌گرائیِ خودبه‌خودیِ دوران نخستین و دورهٔ باززائی فاصله می‌گیرد و راهی را آغاز می‌کند که مهم‌ترین خصلت بسیاری از دوران‌ها لقب دارد. به آسانی می‌توان دریافت که در آثار نقاشان امپرسیونیست، دگرگونیِ ساختاری برخلاف گذشتهٔ این هنر، امری ارادی است و با انگیزه‌ای آگاهانه برای تغییر سبک و شیوه انجام می‌شود. به *کلودمونه* و یا به *سزان* نگاه کنید و ببینید، دیدگاه انسان از امپرسیونیسم به بعد چگونه تغییر می‌یابد.

امپرسیونیسم در نقاشی، یک نقطه تحول اساسی است. برای اولین بار در تاریخ، تغییر در ساختار هنری نه در یک روال کُند و طولانی و تحت تاثیر

www.rawij.com

غیرمستقیم شرایط اجتماعی؛ بلکه بنا به اراده و عمدِ هنرمند و با تاثیرپذیری مستقیم از یک زندگیِ دگرگون شده و پر چنب و جوش و در طرفه‌العینی صورت می‌گیرد. این بدعت گذاریِ ناگهانی(عامدانه) نقاشی، چنان تاثیرگذار است که پس از آن نیز در دیگر هنرها و در ادبیات دنبال می‌شود و نقطهٔ عزیمتِ تغییرات عامدانهٔ آینده می‌گردد.

امپرسیونیسم، معیار حقیقت را در یک لحظه مجرد و فرد و یگانه می‌بیند و نوعی قیام در برابر ارزش‌های پایدار و سنتی و الگو شده است. اگر طبیعت‌گرائیِ نقاشیِ نخستین، خودبه‌خودی ست، امپرسیونیسمِ قرن نوزده تکامل فکریِ عمدی است. نوعی کنکاش و کلنجار است، تا تطبیق دادن واقعیت، با تخیل. هرلحظه‌اش تحول خواه است و در گذر دائم. عین و ذهن، بازتاب دیگرخواهیِ شتاب‌زده‌ای ست که حاصل نوعی ناآرامی‌و دگرگونیِ اجتماعیِ قرن نوزدهم و شکست انقلاب ۱۸۷۱ است. امپرسیونیسم، با جدا کردن دیدگاه از عوامل مفهوم، به نگاه و تکنیک نقاشی استقلال می‌بخشد و بیرون‌رفتنِ کالبد طبیعی از نقاشی را ممکن می‌سازد و نقطهٔ حرکت به سوی آبستره است. این سبکِ کار در دورانی رخ می‌دهد که جابه‌جائی مدام و سرعت گیرندهٔ مصرف کالا، نوعی شتاب در

جامعه پدید آورده است و سرعت در ارزیابی‌های فکری با سرعتِ شیوه‌های دگرگون شدهٔ زندگی وفق می‌دهد.

«امپرسیونیسم، شدآمد پرخروش، حرکت بی وقفه و در واقع یک هنر شهری است. چون تغییرپذیری، ریتم عصبی، تاثرات ناگهانی و همواره گذرا را توصیف می‌کند؛ و، دقیقاً با همین کیفیت، بر بسط عظیم مشاهدهٔ حسی، حدت تازه حساسیت و تحریک پذیریِ نو دلالت دارد و همراه سبک گوتیک و رمانتیک، دال بر یکی از مهم‌ترین نقطه عطف‌ها در تاریخ هنر غرب است. در فراگشت دیالکتیکی، یعنی تناوب ایستا و پویا، طرح و رنگ و زندگیِ ارگانیک که تاریخ نقاشی نمایش‌گر آن است، امپرسیونیسم اوج تحولی را نشان می‌دهد که در آن از عناصر پویا و ارگانیکِ تجربه تقدیر می‌شود و جهان‌بینی ایستای قرون وسطی را یک‌سره منسوخ می‌سازد. تفوق بر لحظه و بقا و استمرار، این احساس که هر پدیده یک احساس و یک طرح تکرارناپذیر است، ساده‌ترین فرمولی ست که می‌توان امپرسیونیسم را با آن تحلیل کرد. واقعیت، نه بودن که شدن است. نه یک موقعیت، که یک فراگشت است. هرچیزِ منسجم و با ثبات، به هیئت‌های تغییریافته تجزیه می‌شود و خصلت ناتمام و جزئی به خود

www.rawij.com

می‌گیرد. بازسازیِ کنش ذهنی، به جای شالودهٔ عینیِ دیدار که تاریخ نقاشی دورنمای معاصر با آن آغاز می‌شود، در این‌جا به اوج می‌رسد. بازنمائی نور، هوا و فضا، تجزیهٔ سطح رنگیِ اتفاقی؛ به لکه‌ها و تکه‌های رنگ، تجزیهٔ رنگ شاخص؛ به ارزش‌های رنگی، یعنی به ارزش‌هایِ منظره و پرسپکتیو، بازیِ انعکاس نور و سایه روشن‌ها، نقطه‌هایِ مرتعش و لرزان و ضربه‌های شتاب زده، ناپایدار، تند و ناگهانیِ قلم‌مو، مشاهدهٔ شتابان و به‌ظاهر بی‌دقت اشیاء، و بی‌نظمیِ درخشان اجرا، در تحلیل نهائی، تنها بیان‌گر آن احساس واقعیت تکان دهنده، پویا و پیوسته تغییریابنده است که با سمت‌گیریِ مجدد نقاشی، به وسیله کاربرد و پرسپکتیو آغاز گردید.»[۱]

امپرسیونیسم اصل را بر پیش‌آمدها می‌گذارد و آن‌چه را که در یک آن می‌بیند مبنای ادراک و حقیقت زندگی می‌داند؛ حقیقتِ یک زندگی که نمی‌توان بر ثبات آن پافشاری کرد. این حرکت، آغازهٔ فراشد به مدارهایِ تازهٔ زیبائی‌شناسی است. تغییر در ارزش‌گذاری‌هایِ بصری در امپرسیونیسم، سبب دگرگونیِ ساختمان حجم و جسم می‌شود. یعنی از این پس به جای این‌دو، ما بیشتر با سطح‌ها رو به رو می‌شویم. بنابراین، ابعاد واقعیت و ماده از چند بُعد به طول و عرض تغییر می‌یابد و در تداوم گذرِ

این پیش‌رَوی نظری در هنر، ابعاد، در کار پوانتیست‌ها به نقطه‌گذاری‌های بی‌بُعد کاهش می‌یابند و سپس شکل و طرح، نه تنها بعُد را از دست می‌دهند؛ بلکه، فاقد خط نیز می‌شوند.

این «ابهام در شکل» امپرسیونیستی است که رابطه‌هایِ موجود در واقعیت و درک آن را پیچیده می‌سازد و نمایشی متهورانه از یک دگرگونیِ بی‌سابقه است که نوعی عصیان در برابر سنت و ماندگاری که، سبب شکست و دلزده‌گی شده‌اند شمرده می‌شود؛ عصیانی، بر مبنای حرکت تند زندگی تازه و دوری جستن از سنتِ محافظه‌کارانه.

تکنیک تازه‌ای که به این شکل پدید می‌آید، نوعی گرایش به خلوص و پاکی و تجرید است. به طوری‌که هر عامل در نقاشی، مثل نقطه، خط، سطح و رنگ صورتی غیرجسمانی و «در خود» می‌یابد و اهمیت پدیده‌هایِ «درخودِ» نقاشی، به حدی می‌رسد که نقاشان مهمِ بسیاری را، به عنوان هنرمند عاصی به گستره‌هایِ خاص می‌کشد. هم‌چنین، بحران در رابطه‌هایِ اجتماعی، خصلتی آشکارا دیگرخواه به چهره و رفتار اجتماعی هنرمند می‌دهد که از آن پس، به یک اسلوبِ کارکردی بدل می‌شود؛ به طوری‌که، اگر کسی مثل ونگوگ گوش خود را می‌بُرد و آنرا در دستمال

www.rawij.com

می‌پیچد و برای معشوقه‌ای که زمانی از این گوش خوشش آمده می‌فرستند، و یا اگر کسی مانند سزان پیدا می‌شود که از شدت علاقه به «رنگ سبز» آن را می‌خورد، برخلاف گذشته، این‌ها دیوانگی شمرده نمی‌شود؛ بلکه، خو و خصلت و رفتار یک هنرمند واقعی و در ارتباط با خلاقیت او به شمار می‌آید.

با حذف خصلت عینیت‌گرائی از نقاشی، حذف تقید به واقعیتِ دیداری و ترکیب عناصر تشکیل دهندهٔ اندام، دیگر زمان درازی به حذف کامل طرح بدنی و رسیدن به آبستره باقی‌نمانده است؛

«امپرسیونیسم، هم‌چنین آخرین سبک اروپائی است که اعتبار عام دارد و آخرین گرایش مبتنی بر توافق مشترک ذوق است.»[۲]

*

زمان در نقاشی

در غارهای محل زندگیِ انسان‌هایِ نخستین، بر چهرهٔ حیوان و چارپائی که بر دیوار نقش می‌بست، بر صورت اسب و گاو، زمان موج می‌زد. گاوِ

زنده، تقویم را باز می‌ساخت و «نقش»، زمان را در خود ثبت می‌کرد تا وقتی انسان بدان می‌نگرد، بار دیگر به حرکت درآید و فاصلهٔ میان «واقعیت» و «بازسازی»، یعنی «زمان روزمرهٔ موجود در طبیعت» را از میان ببرد.

اما امروز، نقاشی در بی‌زمانی مطلق به سر می‌برد. اگر هنرِ خودبه‌خودیِ اولیه را استثناء بگیریم، بعد، نقاشی بی‌زمان شد تا این‌بار، طرح، طبیعت طرح؛ یعنی خط و شکل، درک بی‌زمانی و مفهوم کلیت و انواع را ممکن سازد. بنابراین، رنگ و طرح طبیعی از نقاشی رخت بربست و دیگر مهم نبود که، چرا صورت «سنت آگوست» در کلیسای گوتیگ «نتردام» رنگ ندارد و خطوطش در تطبیق با واقعیت نیست. مهم‌ترین عنصرِ نقش، هدفی رجوع دهنده بود که در پس این صورت غیرطبیعی، رابطهٔ با غیرماده یا رابطهٔ با ماوراء الطبیعت به شمار می‌آمد. بعداً که «ناتورالیسم» هم آمد، دیگر زمان به شکل روزمره و تقویمی‌به نقاشی بازنگشت؛ بلکه، بُعد ویژه‌ای از آن مطرح شد که مقطع و برشِ یک دوران تازه بود و بیشتر، در خدمت این قرار می‌گرفت که «ویژه‌گی زمانه» را در خود بازتابد.

با این حال، هم‌چنان نیز، گاهی، انسان با شمایلی مبهم، در هیئتِ دو گودی

www.rawij.com

و حفرهٔ سیاهِ کنار هم و با خطی عمود که به تردید بتوان نمای بینی را در آن دید، در نقاشی مدرن حضور می‌یابد تا دلتنگیِ تاریخیِ خود را در هجرت از نقاشی جبران کند و برای لحظه‌ای هم که شده در این منظر قدیمیِ خویشتن، در چمن‌زارهای بی‌زمانِ این هنرِ ازلی قدمی‌زده باشد.

***

پانویس

۱- «تاریخ اجتماعی هنر»، آرنولد هآوزر، ترجمه امین موید، انتشارات چاپخش، تهران ، ص ۲۰۸-۲۰۶. Arnold Hauser, The Social History of Art, 1951.

۲- همانجا، ص۲۱۳.

پیکره سازی

پیکره سازی، برخلاف نقاشی که از ابتدا مُهر تشابه و تطبیق با طبیعت بر آن خورد (نقش دست بر دیوارهٔ غار)، از این شانس برخوردار بوده است که از ابتدا دگرگونی را در درون خود حمل کند و کمتر صورت طبیعی به خود بگیرد. بدون شک، عوامل بسیاری در این امر دخالت دارند. از جملهٔ این ها، می توان به جنسیت، رنگ و غیره اشاره کرد. جنس هر پیکره جنسیت طبیعی نیست. مثلا مجسمهٔ یک انسان، قبل از هر چیز، به خاطر جنسی که دارد، مثل سنگ، چوب، برنز و غیره، موقع لمس احساس خاصی را پدید می‌آورد که با حسِ لمس جنسِ بدن فرق دارد. هم‌چنین، به خاطر رنگ آن که درک رویه و نما را دشوار می‌سازد؛ و به خاطر اندازه که، بیشتر مواقع با اندازهٔ طبیعی نمی‌خواند و دست آخر، به خاطر تغییر در شکل و حالت می‌تواند تشابهٔ طبیعی نداشته باشد.

www.rawij.com

اولین مجسمه‌هائی که به دست آمده متعلق به دوران آغازین کشاورزی (دوران مادرسالاری) ست. ونوس ویلِن دُرف [1] متعلق به پانزده هزار سال پیش و تراشیده شده از سنگ، پانزده سانتیمتر قد دارد و بدن زنی را با اغراق در برجستگیِ اندام‌هایِ زایا و تناسلی نمایش می‌دهد. اغراق در نمایش این اندام‌ها، شکل طبیعی بدن زن را تغییرداده و آن‌را هم‌چون یک تخم مرغ که برآمدِ میانی‌اش مکان اندام‌هایِ برجستهٔ تناسلی و زایا ست نمایش می‌دهد. این مجسمه، تنها نمونه از این دست نیست و از آن باز هم یافت می‌شود. در هنرِ هندسیِ پس از آن نیز، در مصر باستان، نمایش اندام‌های دگرگون شده و تغییر شکل یافتهٔ انسانی نشانهٔ مسلط نبودن تطبیق طبیعی در پیکره‌سازی است. در یونان و رم باستان هم که گویا نمایِ بدنیِ مجسمه‌ها با ظاهر انسانی تطبیق دارد، باز کمال‌جوئی و تسخیر اوج زیبائی در مجسمه‌های گوناگونی مثل دیسک انداز و یا ونوس که نمونه‌ای از یک مجموعه‌اند، در چهره، نگاه، حرکت و در زیبائیِ کامل و بی‌عیب و نقصی که مشابهٔ آن کمتر در زندگی عادی یافت می‌شود، نوعی اغراق و کنایه و حرکت غیرطبیعی یا در واقع کمال‌جویانه و آرزوئیِ موجود است. بیش‌ترِ پیکره‌هایِ انسانیِ کلاسیک، نگاهی بردوخته به افق، به دوردست و به ابدیتی ندیدنی دارند. اندام آن‌ها کمال یافته است و قامت‌ها از هرنظر در زیبائی کامل قرار دارد. حرکت‌ها نیز، اگر وجود داشته باشد، فرضاً در مجسمه دیسک انداز، با حرکت بدن یک انسان معمولی و حتی یک قهرمان

تفاوت دارد و نشانهٔ اوج و لحظهٔ خاصی است که، «لحظهٔ پرتاب» نامیده می‌شود. همه چیز از ماندگاریِ این لحظهٔ نهائی حکایت می‌کند و چون آرمان‌خواهی و سرمشقی آرزوئی می‌نماید. همین موضوع در پیکره‌سازیِ قرون وسطا هم صدق می‌کند. در آن‌ها نیز، نه تنها ابعاد و شکل و شمایل خلاصه شده و تجریدی و غیرطبیعی است، از نظر موضوعی نیز، تشابهی با موردهای روزمرهٔ زندگی در آن‌ها وجود ندارد.

فقط در دوران باززائی که طبیعت‌گرائی کلاً به هنر برمی‌گردد، پیکره‌سازی گرچه با دادن شکل‌های زنده به حجم و جسم انسانی در مجسمه‌ها، از کمال‌جوئی کلاسیسیم فاصله می‌گیرد، ولی هم‌چنان نوعی حرکت مطلق‌گرا را که بیشتر موضوعی است، دنبال می‌کند که به آن‌ها نمائی غیرانسانی و بنابراین غیرطبیعی می‌بخشد. مجسمهٔ مریم و مسیح [2] (در کلیسای سن سیستین، واتیکان) از میکل آنژ، نمونهٔ خوبی از یکی از برجسته‌ترین مجسمه‌سازان این دوران است که می‌توان ساختارهای مسلط هنر دوران باززائی را در کارهای او مشاهده کرد. این پیکره، زن جوانی (مریم) را نشان می‌دهد که بر سکوئی نشسته و جسد مردی مُسن (مسیح) را بر زانو و در آغوش دارد. شکل طبیعیِ مجسمه، دنده‌های بیرون زدهٔ جسد مسیح، حرکت‌های عضلانی، حالت لَخت بدن مُرده و فرورفتگی و فشاری که انگشتان مریم در بازوی مسیح به جا گذاشته است همگی، دال بر نوعی طبیعت‌گرائی کامل دارد که در

www.rawij.com

مجسمه‌های دوران کلاسیسیم یونان مشاهده نمی‌شود. ولی از سوی دیگر، در زمینهٔ موضوعی و ایده‌ای نیز نکاتی چند به چشم می‌خورد که تاثیر این همانندی‌های طبیعی را از بین می‌برد و بیننده را به ماورای طبیعت رهنمون می‌شود. مریم، در این پیکره، زنی پیر نیست. بلکه زن جوانی است که حدود بیست سال دارد و مادر است و جسد فرزندش مسیح (مردی سالخورده) را بر زانو گرفته است. نگاه و حالت پر از آرامش او که با غم معمولی یک مادر فرزند ازدست‌داده تفاوت دارد، بیننده را از واقعهٔ زمینی دور می‌کند. افزون بر این، کل شمایِ سورئالیستیِ در آغوش داشتن مردی مصلوب، توسط یک زن جوان نیز به هیچ شکل تشابه با حالت طبیعی به حساب نمی‌آید. در پیکرهٔ داود (در فلورانس) نیز که، اثر همین مجسمه‌ساز (میکل آنژ) است، همین نگاه و دید و حالت نهفته است. داود نیز دارای رگ و پی‌هائی ست که از زیر پوست بیرون زده و برخلاف نمونه‌های مجسمه کلاسیک، موجودی زمینی و امروزی ست؛ نگاه، حالت و اصولاً بدن لُختی دارد که ایستاده و «به افق چشم بردوخته» است. در دیگر پیکره‌های این دوران نیز می‌توان جاپای نوعی توسل به ماورای طبیعت را دید که در ساخت و شکل و تشابه طبیعیِ اندازه‌ها و حالت‌ها، با نمونهٔ طبیعی جدائی آشکاری را سبب می‌شود. این ویژه‌گی، عملاً باعث آن ست که تحولات مجسمه‌سازی با مقاوت چندانی از سوی سنت‌گرایان مواجه نشود و پیکره‌سازی، با آرامش، حرکت تحولیِ خود را در شکل و موضوع

و محتوی دنبال کند و با ارتقاء به هنر غیرفیگوراتیو، گرایش درونی‌ای را که همواره با خود داشته است به پیش برد.

* * *

پانویس

۱-ونوس ویلندرف، (Willendorf)، از دوران نوسنگی، موزهٔ تاریخ طبیعی وین.

۲- مریم و مسیح، اثر میکل آنژ، کلیسای سیستین، واتیکان.

www.rawij.com

معماری

کسی که به دیدار معماری می‌رود گوئی به نیت کار دیگری در راه است و هرگز احساس رفتن به نمایشگاه و تماشای اثر هنری را ندارد. زیرا معماری تنها هنری است که بر انسان محاط است.

نخستین باری که بشر توانست سقفی بالای سر خود بنا کند، معماری تولد یافت و تا امروز، گرچه هر بنای بدون سقف مثل میدان‌های ورزشی، پل‌ها و راه‌ها نیز معماری شمرده می‌شود، ولی طاق چنان عظمت و سلطه‌ای دارد که بیرون از آن، این هنر ناقص جلوه می‌کند و گوئی، معماری، همواره اسیر طاق باقی خواهد ماند. این، شاید ناشی از حسی باشد که بشر در برابرِ «سرپناه گرفتن» به آن دچار است. سقفی که بالای سرِ زندگی زده شده، امنیت و آرامش است. این روان‌شناسی، زمانی که انسان در درون یک بنای غیرمسکونی هم قرار می‌گیرد، با او ست و کسی

که یک بار به درون کلیسا، مسجد و یا هر گنبد و بارگاهی قدم گذاشته باشد، تاثیر فضا و احیای امنیت و آرامش را در خود حس کرده است. ولی، صرفاً این روانشناسیِ سرپناه‌داشتن نیست که روی بیننده اثر می‌گذارد؛ بسیارند بناهای سقف‌دارِ امروزی که به خاطر صرفه‌جوئی در، جا و مصالح و کارِ مزدوری، بد طراحی و ساخته شده‌اند و نه تنها این حس را ایجاد نمی‌کنند؛ بلکه، به اظطراب و نگرانی برای ساکنین خود دامن می‌زنند. ولی به‌ویژه در آثار برجستهٔ هنر معماری، چیزی وجود دارد که برای بیننده آرامش و امنیت می‌آورد.

بینندگانِ بناهائی مثل آرام‌گاه امامان اسلامی، وقتی به درون بارگاه می‌رود، در محیطی قرار می‌گیرد که هزاران قطعه ریز و درشت آینه، با فرم‌های گوشه‌دارِ هندسی، سراسرِ برآمدگی‌ها و فرورفتگی‌ها، گوشواره‌ها و طاقچه‌ها و راهروهای تنگ و اتاق‌های کوتاه و بلند را می‌پوشاند. انسان، در این فضا به هرجا، در کنار و بر فراز سرش نگاه کند، هزاران تصویر نورانیِ ناقص و شکستهٔ سر و تن و دست و پا از خود و دیگرانی که مانند او چون موج ناچیز آدمی در حرکتند می‌بیند که در هم می‌لولند و از خودبی‌خود، در پی مقصودی ناپیدا می‌گردند. فضائی که بر بیننده محاط است، انگیزهٔ اولیهٔ او را برای دیدار از بنا از خاطر می‌برد. انسان می‌اندیشد که پسِ این همه تزئین و آینه‌کاری که، تمام فضا را مانند تار و پودِ تمام هستی در بر گرفته است باید چیزی نهفته باشد؛ چیزی که، از

www.rawij.com

تصویر و طرح و نمایش روزمره و همیشه‌گی بیرون است. در ورایِ این ابعاد عظیم نور و تصویر، پسِ هزاران قطعه ریز و درشت آینه، و پشتِ این همه برآمدگی و فرورفتگی، باید حتماً انگیزه‌ای وجود داشته باشد؛ و الی، این همه حجم و نور تلاش و چنگ‌اندازی به بالا و پائین بی‌معنی ست. به نگاهی دیگر، این همه ساز و ساخت نمی‌تواند از سر بی‌هودگی و بی‌کاری باشد. و درست، همین‌که این ذهنیت در بیننده زنده می‌شود، هنرمندِ معمار، به مقصود خود که عبارت است از؛ ایجاد حس آرامش و خشنودیِ درونی و بازگشت به فرایِ زندگیِ روزمره رسیده است. در واقع، طاق در معماری، عبور از سرپناه روزانه، به سرپناهِ هستی، یعنی بازگشت به آسمان و فرادنیای مادی است.

در یک نگاه زیبائی‌شناسانه، می‌توان ساختار چنین بنائی را به سرعت دریافت. تمام فضا و حالت درونی و بیرونیِ آن طوری طرح ریزی شده است که قبل از ورود به محوطه، ذهنیت بیننده از محیطِ بیرون کنده شود و آمادگی برخورد با مکان درونی، یعنی «بارگاه» را که نقطه اوج کار شمرده می‌شود بیابد.

در این‌گونه بناها، روبه‌رویِ در ورودی که بزرگ و بلند است، دیوار مشبکی قراردارد که از سوراخ‌های آن می‌توان صحن را عبوری دید. دو راهروی تاریک و تنگ در دو طرف دیوار، گذرگاه ورود به صحن است. و خود صحن، پس از گذر از تاریکیِ راهروها، بزرگ‌تر و روشن‌تر به نظر

می‌رسد. این، اولین آمادگی است؛ و، وقتی بیننده در صحن قرار می‌گیرد، ردیف طاق‌نماهای کناری و حجره‌ها و سپس، گنبد بلندی که با گلدسته‌هایش نگاه را به سوی آسمان می‌کشد، دومین آمدگاهِ نزدیک شدن به نقطهٔ سوزان را که، حضور یافتن در دنیائی فرای این جهان است پیش می‌آورد. و سرانجام، چشم به دیدار بارگاه پیروز می‌شود.

بینندهٔ این بناها، وقتی از تمامی مکان خارج می‌شود، تازه درمی‌یابد که از زیر بار و فشاری سنگین و از گیر و گرفت نیروئی رمزآمیز که تا آن لحظه او را در بر گرفته بوده بیرون آمده است؛ نیروئی که، آرامش خاطر و کاهش نگرانی‌های زندگی را نیز در او سبب شده است.

عین همین آرامش و خشنودی خاطر را، معماری کلیسا و بناهای مذاهب دیگر به انسان منتقل می‌کند.

اگر در معماری کلیسائی نیز برای مثال نظر کنیم، همین کاربرد و ساختار فضائی و همین استفاده از نماها و فضاهای بیرونی و درونی را می‌بینیم. میدان‌های جلوی کلیساها، در واقع، همان صحن ها هستند. نمای بیرونی، حتی وقتی بنا در فضای شلوغ شهر قرار گرفته باشد، بلندیِ ساختمان و برجِ آن، نگاه را به بالا می‌کشد و در ترافیک شلوغ شهری، انسان را به فضای آرام آسمانی می‌برد. عبور از راهروهای کوتاهِ تاریکِ کناری نیز بیننده را به درون کلیسا می‌مکد تا در یک روشنائیِ اندک بیشتر، آرام آرام به کشف طاق سربه فلک کشیدهٔ درونی بپردازد. طاقی که (برای مثال

www.rawij.com

در معماری گوتیک) هر چه از پائین به بالا به آن نزدیک می‌شویم؛ ظریف‌تر، نازک تر، و سبک‌تر است. انسانی که پائین، زیر این طاق بلند می‌ایستد و به بالا «به جهان فرا زمینی» می‌نگرد، از همان نیروئی متاثر می‌شود که به هنگام حضور در «بارگاه» آینه کاریِ اسلامی‌به او دست داده است. در و دیوار کلیسا نیز، غرق در طرح‌ها و اشکال هندسی مجردی است که انبوه آن‌ها، هم‌راهِ رواق‌های تودرتو و ستون‌های کنار هم و بلند و کلفت و باریک، شیشه کاری‌های رنگین و طرح‌هائی با رنگ‌های خفه و تاریک و روشن و بسیاری خرد و ریزهای دیگر که به‌تدریج در گشت و گذار کشف می‌شود، انسان را به ژرفای گذشته و اعتقاد به خرافات فرومی‌برد و عملاً هیچ خصلت دیگری را مگر خدمت به چیزی ماورای وجود روزمره و ملموس و حاضر در آن‌جا، یعنی هدفی پنهانی و نهائی نمایندگی نمی‌کند.

دیگر سبک‌ها و نمونه‌های هنر معماری نیز در کلیت خود همین است. از اهرام مصر گرفته تا پانتئون، بارگاه زئوس خدای خدایان المپ، همگی در یک نکته مشترکند. محاط شدن، در اختیار گرفتن روح بیننده و ایجاد حیرت در وی به یاری ابزار و ادوات و حجم‌ها و ستون‌ها و مجسمه‌ها و زینت‌ها و سرانجام طاق. در واقع معماری، هنری تودرتو، و با معیارهای جهانی است.

معماریِ امروزه نیز، ضمن اسارت در بند طاق، اما، در پی آن ست که

آرامش و خشنودیِ خاطر را فقط محدود به بناهای ویژه و مهم نسازد؛ بلکه، کنکاش و کشف‌های آن‌را به زیست‌گاه روزمرهٔ بشر بکشد. معماریِ امروز می‌کوشد، با طراحیِ هنرمندانه در محیط زیست اجتماعی، زیبائی‌شناسیِ مختص کاخ را همگانی و از آن کوخ‌ها کند. در عین‌حال، امروزه، جدا از تلاش معماران طراح که مدام به تاثیری می‌اندیشند که طاق، فضاها، گوشه و کنار خانه و تمامیِ آرامش‌بخشی بنا به انسان ارزانی شود، تضمین سود سرمایه، صرفه جوئی و حداکثر استفاده از فضا و زمین و مصالح، هم چون‌که تا کنون بوده است به خصلت هنر معماری زیان نزند.

***

www.rawij.com

سینما

هرچقدر ادبیات توصیفی و غیرمستقیم است، در برابر، سینما غیرتوصیفی، مستقیم و زنده است. سینما وفادارترین هنر به واقعیت است و چنین می‌نماید که چیز دیکته کننده‌ای در بر ندارد. سینما، به جای توصیف، همانا واقعیت را از زوایا و در حرکت و نور گوناگون و با بُرش‌هائی از مکان و زمان نشان می‌دهد. «توصیف»، تفسیر واقعیت است. اما تصویر سینمائی، هرچند ساختگی و برداشت از واقعیت یک صحنه باشد، باز تصویری است که مادیت واقعه را حفظ می‌کند و جز همان، چیزی را پیش چشم نمی‌نهد. سینما توصیف را به عهدهٔ خود بیننده می‌گذارد و به این ترتیب، به غیرمداخله‌گرترین هنرها تبدیل می‌شود و چیزی از آن‌چه را که ثبت کرده است تغییر نمی‌دهد؛ بلکه تغییرات آن، در ساختار درونی و دراماتیک اثر باقی می‌ماند تا در شکل بیرونیِ واقعیت. سینما، عملاً ناچار به نوعی راست‌گوئی است. زیرا آن‌قدر عناصر واقعیِ بصری در دسترس

قضاوت مخاطب می‌نهد که کمتر راهی برای پرده پوشی برایش باقی می‌ماند.

مداخلهٔ در واقعیت، تفسیر مستقیم روی‌داد، آن‌گونه که در ادبیات رخ می‌دهد در سینما عنصری بیگانه است. اگر ادبیات واقعیت را به حضور انسان می‌آورد و به هنگام حمل واقعیت در آن دخالت می‌کند و به شیوه خود تغییرش می‌دهد؛ اگر ادبیات پیش ما باقی می‌ماند و همان‌جا ست که ما هستیم؛ اگر حرکت ادبیات درونی است، نه فیزیکی؛ سینما غیر از این است. سینما انسان را به دیدار واقعیت می‌برد. سینما دست مخاطبش را می‌گیرد و او را به دنبال خود، به تماشای زمان و مکان و به تماشای روی‌داد و پِی‌رنگ چشمی می‌کشد. سینما، هر آن پنجره‌ای را می‌بندد تا دریچه‌ای را بگشاید و بیننده را با خود رو به صحنه‌ها، رو به روی‌دادها، رو به آدم‌ها و رو به زمان‌ها و مکان‌ها و ابعاد گوناگون بچرخاند و هر آن او را به رگبار سوزان واقعه ببندد. در فیلم، همه چیز در پیوند با دگرگونی و حرکت فیزیکیِ روی‌داد می‌چرخد. و هرچند سینما ناچار است مخاطب را برای دیدار از واقعیت کج و راست کند، زیر و بالا ببرد و به شتاب وادارد و یا درجا میخ‌کوب سازد؛ ولی، در واقعه‌ای که پیش چشم او می‌گذارد کمتر می‌تواند تغییر بدهد. سینما، هنری بیرونی است و حتی تخیل نیز در آن عینیت دارد. در واقع، زوایا و حرکت دوربین و نوع نمایشِ صحنه، دخالت در نفس واقعیت نیست؛ نشان دادن دیدگاه تازه و نمودهای پیچیده و

www.rawij.com

مخفی دیگری از واقعیت است که عیناً وجود دارند، ولی ما در زندگیِ روزمره نتوانسته و یا نخواسته‌ایم آن‌ها را به شکلی که دوربین به ما نمایش می‌دهد ببینیم. یک زاویهٔ سربالا یا سرپائینِ دوربین ممکن است از تصویرِ ظاهریِ واقعیت دیدی غیرعادی ارائه دهد. ولی این حالت غیرعادی، تغییر و تفسیر واقعیت به شمار نمی‌آید. چشم تماشاگر سینما نیز می‌تواند در شرایطی، همان تصویر سربالا و سرپائین را ببیند که دوربین بدون هیچ تفسیری به او ارائه داده است. ما، اگر از همان زوایای دیدی که دوربین می‌بیند و با همان نوع حرکت در اطراف موضوع به چیزی توجه کنیم، فقط آن زاویهٔ به خصوصِ نزدیک شدنِ به واقعیت را می‌بینیم، نه تفسیر تازه‌ای از واقعیت را. این نوع دید، اساساً با دید ادبی که کلاً انتزاع و حاصل ذهنیت است تفاوت دارد. دوربین، بیشتر کمک می‌کند که ما شکل‌های تازه‌ای از واقعیت را بدون تفسیر تازه‌ای از آن کشف کنیم. در واقع، در هیچ هنری به اندازه سینما دست هنرمند در رابطه با دگرگون ساختنِ «صورت واقعی» بسته نیست. از این‌رو ست که سینما بی‌پیرایه‌ترین و دمکرات‌ترین هنرها به نظر می‌رسد. چرا که تصویر سینمائی توصیف و تفسیر را به عهدهٔ خود بیننده می‌گذارد.

اما، از یک دیدگاه دیگر، سینما هم مثل ادبیات جادوگرانه است. و این رابطه، گرچه ممکن است تناقضی با رابطهٔ پیشین بشمار آید؛ ولی واقعیت دارد. و این از ذات گونه‌گونیِ صورت‌ها و حالت‌های موجود در هنرها

سرچشمه می‌گیرد. در سینما هم، مثل ادبیات، آدم‌هائی موجودند که می‌روند، می‌آیند، غذا می‌خورند، کار می‌کنند، می‌جنگند، عشق می‌ورزند و هزار جلوهٔ زندگی را به خود می‌گیرند؛ ولی، از پرده جدا نمی‌شوند و هرگز به سوی تماشاچی نظر نمی‌کنند. ما عاشق همین خیال، همین پرده‌ها و صورت‌های غیرواقعی هستیم. عاشق برگه نازکی هستیم که با اندازه گیریِ قطر آن، از ابعاد ناچیز آدم‌هایش به وحشت می‌افتیم : عاشق چیزی که در یک آن آمده و رفته و جز خیال چیزی در ذهن باقی نگذاشته است.

راستی، این آدم‌های نازک چقدر در زندگیِ واقعی خود به موجوداتی که در ذهن ما شکل گرفته‌اند نزدیک‌اند؟ آن‌ها واقعی‌ترند یا آن موجودات خیالیِ ذهن ما؟ در واقع، آن‌ها چگونه می‌توانند بار سنگین شخصیت‌های خیالی خود را (که بی‌شک در سنگینی آن‌ها تردیدی نیست) بر شانه‌های واقعی خود بکشند و همهٔ انتظاراتی را که ما از آن‌ها داریم برآورند؟ بی‌خود نیست همین‌که با یکی از این خیالی‌ها (هنرپیشه‌ها) در واقعیت آشنا می‌شویم، پس از مدتی تمام آن سنگینی و جبروت رویائی چون غبار بر باد می‌شود و موجود ناتوانی مثل خود ما برابر ما می‌ایستد.

ما در سینما، همان‌گونه که ساکت و بی‌اعتنا سر جای‌مان نشسته‌ایم و بی‌تلاش به پردهٔ خیال چشم دوخته‌ایم، درون‌مان پر از غوغاست. دیوارهٔ روشن، دریچه‌ای گشوده به سوی جهان عجایب و جهانی است که ما را با

www.rawij.com

خود به دیار شگفتی‌ها و به دیدار جهان، آن‌طور که باید باشد می‌برد. منتها تاکید روی آدم‌ها و وقایع و شیوهٔ دنبال کردن آن ست که ساختار درونیِ سینما را می‌سازد و ایده‌آل‌ها را شکل می‌دهد. دخالت هنرمند درست همین‌جا اتفاق می‌افتد؛ در ذهنیتی که برای ما بوجودمی‌آید؛ ذهنیتی که، نه با تغییر در صورت عینی واقعه؛ بلکه، با کم و زیاد کردن آن، با تغییر زمان، با ایجاد حرکت، با برش به حالت‌های تازه و با فشارهای عاطفی و عصبی در ما پدید می‌آید.

وابستگیِ سینما به واقعیتِ بصری سبب می‌شود محدودیتی در زمینهٔ تخیلی برای آن پدید آید. مثلاً نوعی خیال‌پردازی در ادبیات هست که در سینما کمتر می‌تواند وجود داشته باشد. قالیچه‌ای که در رمان «صد سال تنهائی» گارسیا مارکز وجود دارد و شعبده‌بازانی که به دهکده آمده‌اند و با آن پرواز می‌کنند کاملاً واقعی می‌نماید. خواننده، ضمن آن‌که می‌داند که چنین تصویری کاملاً تخیلی و غیرواقعی است، باز به میل خود می‌خواهد باور کند که چنین قالیچه‌های پرنده‌ای واقعیت دارد و در کنار آن، نوعی حس شدیداً زیبائی‌شناسانهٔ نوین را هم می‌یابد. ولی چنین قالیچه پرنده‌ای در سینما، از آن‌جا که تفسیر و توضیح آن نه به عهدهٔ نویسنده یا فیلم‌ساز؛ بلکه، با خرد و منطق بصریِ مخاطب است، کاملاً ساختگی می‌نماید. از همین رو ست که، در به تصویر در آوردن یک اثر ادبی، باید کاملاً مراقب بود تا فضا و حالتی که در آن موجود است در اثر سینمائی روح و ظرفیت خود را

از دست ندهد. چون، در سینما موضوع تنها بر سر باور کردن واقعی و غیرواقعی نیست؛ بلکه، زیبائی‌شناسی و لذت بخشیِ ادبی، در سینما شکل و نوع بصری به خود می‌گیرد. و این پدیدار، تغییر ماهوی در ساختارهای زیبائی شناسانهٔ این هنر را فرضاً نسبت به ادبیات به وجود می‌آورد.

*

زمان

تلاطم‌های آهنگینِ (ملودیکِ) پراکنده و فاقد نظمِ منطق زمانی در موسیقی، در فیلم، تحت نظارت یک منطق داستانی و روی‌دادی واقع می‌شود. ولی زمان هم‌چنان بی‌تبعیت از هرچیز باقی می‌ماند. این چندگونگیِ شگفت‌انگیز، نوعی تداعی شعری نیز هست. در شعر نیز، به دلیل وجود نداشتن روی‌داد و منطق و روال داستانی، نوعی بی‌زمانی موج می‌زند. قطع و وصل‌ها تابع حرکت بیرونی نیست؛ بلکه، از مرکزی درونی پیروی می‌کند. مثلاً صحنه‌ای از تپش‌های یک قلب، به صحنه‌ای از حرکت گلوگاه یک قورباغه که نفس نفس می‌زند قطع می‌شود. در سینما نیز اگر عین همین برش‌های غیر خطی را ایجاد کنیم، ذهن بیننده به تصور شعری

www.rawij.com

می‌رسد؛ زیرا تا بخواهد ربط و یا عدم ربط منطقیِ این‌دو صحنه «تپش قلب و حرکت گلوگاه قورباغه» را دریابد، قطعیت وجود بصری، نوعی منطق را برایش ایجاد کرده است که نیاز به وجود روال منطقی را کاهش می‌دهد.

در فیلم، فرصت آن نیست که مثل نقاشی، با دل سیر، در نقش پرده خیره شویم. در سینما، پرده‌ها شامل زمان می‌شوند. زمان سینما با زمانِ در خور برگشت نقاشی فرق دارد. نقاشی، چون زمانی درونی دارد بی‌زمان می‌نماید. اما سینما گذرا ست. در گذرائی، حتی موسیقی (به خاطر حضور دائمیِ نوازندگان در صحنه که نوعی ذهنیت راجع را تداعی می‌کند) نیز به پای سینما نمی‌رسد. تلاطم‌های آهنگینِ پراکنده و فاقد نظم منطقِ زمانِ موسیقی و چند آوائیِ موازی و مستقل موسیقی، در سینما، تغییر شکل می‌دهد. سینما سفینهٔ زمان است؛ ما درون آن می‌نشینیم تا جهانِ پس و پیش را تماشا کنیم. به صحنه‌ها و حتی به درون روح آدمی‌نیز سر بکشیم، تا به بُعد بَصَریِ زمان دست یابیم. ریتم‌هایِ شگفت آور، کوتاه و بلند کردن صحنه‌ها و نماها، گردش‌هایِ موشکافانهٔ بصری، هیجان‌هایِ تکان دهنده و سرعت، سرعت، سرعت. این مجموعهٔ شگفت‌آور در هیچ هنر دیگری به اندازهٔ سینما جلوه ندارد.

سرشت انقلابیِ مونتاژ و شکستن اغراق‌آمیز و عجیب زمان، همانا راز گیرائی و برجسته‌ترین ویژه‌گی سینما شمرده می‌شود. در سینما، دو واقعیت به هم می‌پیوندد؛ واقعیت مادیِ یک صحنه، با واقعیت مادیِ یک

صحنهٔ دیگر. و هم‌نهاد آن‌ها واقعیتی است که هیچ‌کدام از آن‌دو نیست. بلکه تحول و ارتقاء به تصویری است که در ذهنیت بیننده پدید آمده است. ذهنیتی نوین که در ارتباط با هیچ هنر دیگر بدین گونه پدیدار نمی‌شود. راز مونتاژ فیلم این چنین است.

آیزن اشتاین، در صحنه پلکان اُدسا، در اثر کم نظیر خود «رزمناو پاتیومکین»، صحنه‌هائی پدید می‌آورد که زمان آن، با زمان در هیچ یک از ژانرهایِ هنریِ دیگر برابر نیست. بیننده تصویرهایِ متحرک کالسکهٔ بچه‌ای را در چند قطع بر پلکانی مشاهده می‌کند که بر آن، ارتش تزار در حال هجوم به مردم است. کالسکه یکی دوبار تا سرحد سقوط به لبه پلکان می‌رسد و صحنه به تصویر دیگری قطع می‌شود. و هر بار دلهرهٔ صدمه دیدن بچه‌ای که درون آن قرار دارد به تماشاچی منتقل می‌شود اما کالسکه پائین نمی‌افتد؛ تا این‌که، در یک پلان عمومی‌می‌بینیم که کالسکه از پلکان به پائین می‌غلطد. این تکرارِ حس مشابه از یک صحنه، فقط در سینما است که به این شکل رخ می‌دهد. «زمان»ی که در این میان (بین تصویرهای هرباره تکرار شوندهٔ کالسکه) می‌گذرد کجاست؟ اگر قرار بود کالسکه سقوط کند، پس چرا هر بار سر جای خود و هم‌چنان در حال سقوط است؟

به این ترتیب، زمان، در سینما می‌شکند و بُعدی غیرطبیعی ولی ملموس به خود می‌گیرد. ممکن است در ادبیات نیز نظیر این صحنه را ایجاد کرد؛ ولی، در آن‌جا چیزی که کمتر به چشم می‌خورد «ایستائی زمان» است و

www.rawij.com

موضوع، در بُعد هیجانی، بدون حضور ملموس زمان حس می‌شود. یعنی در آن‌جا زمان کش می‌آید و یا فرضاً کوتاه می‌شود. مسلماً از این طریق نیز می‌توان ایجاد هیجان کرد؛ ولی، باید توجه داشت که در صحنهٔ سینمائی یاد شده، زمان طوری تغییر می‌کند که با کش آمدن زمانِ یک صحنه تفاوت دارد. در آن‌جا موضوع بر سر تکرار زمان طی شده است، نه کش آمدن و یا فرضاً کوتاه شدن آن. عنصر بَصَریِ واقعه، گذشت زمان را در طی یک روی‌داد طلب می‌کند و به این شکل، ایستائیِ زمانِ مصرف شده (زمان تاثیرگذار هیجانات) بر ذهنیت تماشاگر فشار ویژه خود را وارمی‌آورد. در واقع، زمان در سینما به «شتاب دراماتیک» که کندتر و یا تندتر از تجربهٔ بصریِ زمان واقعی است تبدیل می‌شود و در بیش از هر هنر دیگر، از بُعد عادیِ خود بیرون می‌رود. مقایسه‌ای بین ایستائیِ زمانیِ شعر و یا موسیقی با «زمان بصری»ی فیلم، ما را به این ویژه‌گی توجه بیشتری می‌دهد.

در شعر، زمان بدون تبعیت از روی‌داد طی می‌شود. گذر زمانِ شعری، از قانونی درونی پیروی می‌کند که در ذات عمیق اندیشه نهفته است. حرکت آن، در ابعادی بیش از گذر ثانیه‌ها نمود می‌یابد و ژرفای ویژهٔ خود را دارد. در موسیقی، زمان هرچند با حرکت بیرونیِ ملودی‌ها درگیر است، ولی به سبب انتزاعش و عدم تطبیق عناصر اولیهٔ آن با صورت‌های طبیعی، همانند شعر به زمان درونی نیز رجعت می‌دهد. اما، منطق بصریِ سینما

می‌طلبد که در حرکت روی‌داد، زمان مطابق با شکل بیرونیِ واقعه طی شود. از این‌رو، عدم تبعیت پاره‌هائی از زمان با شکل بیرونیِ روی‌داد، نوعی کنش ویژه به وجومی‌آورد که مخصوص سینما ست.

مکان نیز، در سینما ایستا نیست. تصور ما از یک مکان، آن‌چه را که ما از یک محل به خاطر می‌آوریم، پریدن به هرکجای یک صحنه بر حسب اراده و یا عمل خودکار ذهن، کارکرد مشابه خود را در میان هنرها، فقط در سینما بازمی‌یابد.

تصور دو واقعه در دو مکان و در یک زمان، مختص سینما است. سینما، در عرصهٔ زمان و مکان، مانند سرعتِ یادآوریِ ذهنیت انسانی است. همان‌طوری‌که ما قادریم برش‌های سریع از یک واقعه، یک دوران، طول یک عمر و حتی از تاریخ داشته باشیم، و سریع و ناگهانی، در چشم به هم زدنی تمامیِ هستی را در ذهن مرور کنیم؛ سینما نیز کم و بیش چنین ویژگی را در خود نهفته دارد. مسلماً سرعت مرور سینمائی هرگز به پای سرعت یادآوریِ ذهنی نمی‌رسد، ولی خصلت مروریِ آن‌را در خود نهان دارد. خصلتی که در هیچ هنر دیگر مشاهده نمی‌شود.

این ادراک تازهٔ زمان، فقط خصلت این دوران است. انسان امروز بر «زمان»ی که بر وی می‌گذرد آگاه است. آگاهی از گذشت زمان، خود را در قالب سود ویژه‌ای می‌نماید که حداکثر سودآوری شمرده می‌شود. پیوند با لحظه‌ها، خصلت این دوران است و ارزشی دارد که از چشم کسی

www.rawij.com

پوشیده نیست. این شتاب، این دیگرخواهی و تحول لحظه‌ای، خود را تماماً در زمان فشرده می‌سازد. سینما هنر تحول‌ها و هنر انسان مدرن است که هرگز ممکن نبود در زمان دیگری پدید آید. «زمانِ» سینمائی نیز زمان مدرن است؛ زمان تحولات و تحرک و شکستن بُعد زمان؛ زمان رسیدن به حس‌های بصریِ تازه و دقت در ذره‌ها.

*

راوی

در سینما حضور راوی مرسوم نیست. خودِ دوربین، از سوی مخاطب، به عنوان راوی پذیرفته نمی‌شود. زیرا دوربین یک موجود بی‌جان است که خاصیت روایت‌گری را که به طور تجربی-تاریخی با موجود زنده و دخالت‌گر نقش‌گرفته، از خود نشان نمی‌دهد؛ بلکه، به‌ناچار همان را می‌نماید که برابرش نهاده‌اند. حتی اگر زاویه و حرکت دوربین واقعیتی را که نشان می‌دهد دگرگون کند، این تغییر، به ارادهٔ آن نیست و در هر حالت نفسِ نمایشِ واقعیت به صورت عدم مداخله در دیدگاهِ پیش چشم، در دوربین وجود خواهد داشت. راوی، به صورت تک‌گوئی و صدای از بالا نیز در سینما اضافه می‌نماید. همان‌طور که تک‌خوانیِ شعری نیز چنین است:

شعری که از زبان هیچ‌یک از پرسناژهای فیلم بیان نمی‌شود، مثل آن ست که فراز سر بیننده به صدا درمی‌آید. صدای پرسناژهای فیلم از روبرو و در سطح ما می‌آید. صدای خواننده شعر از بیرونِ فیلم سرچشمه می‌گیرد. چنین صدائی «می‌کوشد» با ما تماس برقرار کند و ما این «کوشش» را درمی‌یابیم و از فضای فیلم بیرون می‌آئیم. شعر خوانی بر روی فیلم، نوعی فاصله‌گذاریِ آشکار است و این فاصله‌گذاری که در تئاتر کاملاً طبیعی می‌نماید، در فیلم کاملاً غیرطبیعی است. در داستان، این «صدای از بالا» وجود ندارد. حضور راوی در آن، امری طبیعی به نظر می‌رسد و الزاماً دانای کل، دیدِ بیرون از قصه جلوه نمی‌کند. گرچه در هر نوعِ داستانی، حتی در آن‌ها که ظاهراً در آن‌ها راوی وجود ندارد و نویسنده می‌کوشد - با پنهان کردن عوامل دخالت- بُعدی واقعی و گزارش‌گونه (مثل دید دوربین) به روی‌دادهای داستان ببخشد، باز راوی وجود دارد و باید باشد. چرا که قصه بدون راوی اصلاً وجود ندارد. تک‌گوئیِ شعری، حضوری قوی‌تر از هرگونه راوی و دانایِ کل داستانی است.

از این رو، در برخی فیلم‌ها که به خواست فیلم‌ساز وجود راوی ضرورت پیدا می‌کند (تک گوئی‌ای که از فراز فیلم می‌آید، یا شعرخوانی در فیلم) گفتاری عامدانه به نظر می‌رسد. این نوع گفتار فقط می‌تواند در فیلم‌های مستند که عوامل درونیِ آن به مثابهٔ بازی‌گرانِ ایفایِ نقش جلوه نمی‌کنند مورد پذیرش قرار گیرد. زیرا نفس فیلم مستند به دنبال اثبات سندیت

www.rawij.com

است تا بازسازیِ داستانی. از این‌رو، گفتار در چنین فیلم‌هائی طبیعی می‌نماید.

در سینما، نوعی زاویهٔ دید نیز وجود دارد که به «نمای نقطه نظر» معروف است و آن عبارت ست از تصویری که، از نظر زاویهٔ دید، حرکت دوربین و استفاده از ویژگی‌های تصویری، مثل وضوح و یا نوع کادر و غیره، با دید بیننده یک‌سان است و کاملاً رئالیستی می‌نماید. یعنی دوربین صحنه را به مثابهٔ آن‌چه واقعیت دارد عیناً برای مخاطبِ خود عرضه می‌کند. به این ترتیب، دید دوربین از صحنه، برابر با آن چیزی ست که اگر قرار بود خودِ بیننده در حالت عادی آن‌را ببیند می‌دید. در چنین حالتی، ظاهراً نقش دخالت‌گرانه از جانب فیلم‌ساز کم‌ترین اندازه را دارد. در این حالت این احساس به بیننده دست نمی‌دهد که کارگردان روایت‌گری و یا به نوعی، در بازگوئیِ واقعه دخالت می‌کند؛ بلکه، سبک کار او رئالیستی و در مواقعی حتی گزارش‌گونه به نظر می‌آید. اما، در جلوه‌هایِ ویژهٔ سینمائی، این بی‌طرفی به شکلی آشکار می‌شکند و بیننده متوجه حضور کارگردان در پشت تصویرِ غیرعادی (فرضاً اسلوموشن که حرکت ساختگی و آرام تصویر است و صحنه را به حالت طبیعی نشان نمی‌دهد) می‌شود. این نوع تصویر (کاربرد غیرعادی دوربین برای ایجاد حالت ویژه) نیز نوعی روایت‌گری نیست؛ بلکه، فقط نوعی فاصله‌گیری است که بیننده را از غرق شدن در صحنه‌ای که واقعی می‌نماید بیرون می‌کشد. در نمائی مانند

اسلوموشن، طفره‌رویِ عمدی از واقعیت‌نمائی وجود دارد. این صحنه، گرچه نوعی دخالت در واقعیت مورد نمایش به شمار می‌آید، اما چون با عینیت تصویری توام است، با تخیل ادبی که، فقط در ذهن خواننده تجسم می‌یابد تفاوت اساسی دارد و در آن، گونه‌ای همراهی و هم‌ذات پنداریِ بصری با آدم‌های فیلم به بیننده دست می‌دهد که عبور از سطح و حضور در عُمق صحنه شمرده می‌شود؛ نوعی دانای کل درونی، تک گوئی یا جریان سیال ذهنی که نمایشش با شکل ادبی تفاوت اساسی دارد و هم‌چنان دمکراتیک و معصومانه می‌نماید.

اما نکته دیگری در این زمینه کارکرد دارد و آن این ست که کاربرد مدام چنین تصاویری، تا حدی حالت غیرعادی آن‌ها را ازبین می‌برد و به احساس وجود نوعی روایت‌گری در فیلم دامن می‌زند. به طوری که عملاً جلوه‌های ویژه و کادراژهای غیرمعمولی، نوعی حضور غیرصادقانه در ماورای فیلم به نظر نمی‌آید. اما کادراژ غیرمعمولی، مثل اسکوپ، غالباً از آنِ فیلم‌هائی است که می‌خواهند از اهمیت بازاریِ بزرگی برخوردار شوند و لغت پر زرق و برق برازنده آن‌ها ست. از هنرپیشه‌های بزرگ، تا صحنه‌های باشکوه، دکور، روی‌داد و کمدی و سرگرمی‌و فانتزی می‌توان در آن‌ها یافت. طبعاً در صحنه‌هایِ چنین فیلم‌هائی همه چیز چنان منظم و مرتب به پیش می‌رود که مو لای درز آن نخواهد رفت. هنرپیشهٔ نجات دهنده سر بزنگاه می‌رسد و همه چیز در نوری شسته و رُفته که تمام سایه‌های نادیدنی

www.rawij.com

را هم نرم می‌کند و همه چیز را به چشم می‌آورد و شاد و خرم نشان می‌دهد خلاصه شده است. نوعی ناتورالیسم پیش پا افتاده و وفاداری به هرچیز که رسمیت دارد در این گونه فیلم‌ها به چشم می‌خورد. در واقع، همه چیز در آن‌ها ساختگی ست؛ از نور تا صحنه‌های عالی و روی‌دادهای خنده‌آوری که هیچ‌کدام با زمینهٔ واقعیِ زندگی هم‌خوانی ندارند. و همه چیز کاملاً از پیش آماده شده می‌نماید. در کل می‌توان گفت، این فیلم‌ها برای ایجاد فضای واقعیِ (نه حقیقی)ی زندگی باسمه‌ای کار می‌کنند. فیلم کمدی نیز، جلوهٔ غیرمنطقی دارد و گرچه مردم به عنوان چیزی برای خندیدن آن‌را می‌پذیرند، ولی انواع آن کاملاً از واقعیت فاصله می‌گیرد. اغراق که نوعی دخالت در واقعیت است، از ابتدای برخورد با سینمای کمدی امری پذیرفته است. از این نظر، سینمای کمدی از خصلت دمکراتیک خود تا حد زیادی دور می‌شود تا واقعیت را به تعبیری شیرین‌تر یا گزنده‌تر به نمایش در آورد. طنز تلخ چاپلین، کمدی را در بازسازی اغراق‌آمیز و غیرواقعیِ روی‌دادها ایجاد می‌کند و فقط با چاشنیِ به سخره‌گرفتن واقعیتِ مناسبات انسانی در جامعه است که از تندیِ دخالت‌گرانهٔ خود می‌کاهد. از این‌رو، صحنه‌هایش نه ساختگی؛ بلکه واقعی می‌نماید. چرا که حقیقتِ پنهان در روی‌داد را نمایش می‌دهد؛ به چیزی اشاره دارد که در واقع، مردم از کنار آن بی‌خیال گذشته و آن‌را ندیده‌اند و چون آن‌را به دید چاپلین باز می‌یابند از یافتنش عمیقاً خرسند می‌شوند.

در فیلم‌های کمدی موزیکال که اساس آن‌ها هم بر اغراق در واقعیت بنا شده حالتی وجود دارد که، از حقیقت به دور است و صرفاً به خاطر شوخی و خنده وجودش پذیرفته می‌شود. در این نوع فیلم، چیزی پیچیده برای دریافتن وجود ندارد؛ همه چیز، در فضائی دُور می‌زند که می‌خواهد با غافل‌گیری، تماشاکر را به خندیدن وا دارد.

فیلم‌های سریال را هم می‌توان از همین دست، متکی به معتادکردن تماشاگر خواند. به خصوص فیلم‌هائی که هویت شخصیتیِ هنرپیشه را حفظ نمی‌کنند و هربار بازیگری را که بعد از بازی در چند فیلم، موجود شناخته شده‌ای ست در قالب و نقش تازه‌ای ارائه می‌دهند. این دگرگونیِ شخصیتی، از سوی یک فرد شناخته شده با مشخصات فیلم‌های پیشین، به سختی نگاه بیننده را از غیرواقعی بودنِ خود، به دور نگه‌می‌دارد. حتی وقتی هویت شخصیتی بازیگر حفظ شود، باز حضور در روی‌دادهای متفاوت فیلم‌های سریال، بدون تاثیرپذیری شخصیت مورد نظر از داستان‌های پیشین، این شخصیت را در هر روی‌داد و فیلم تازه زیر علامت پرسش خواهد برد. مثلا دیوید هَسلِهُف، همیشه همان دیوید است که هربار در نقش جدیدی ظاهر می‌شود و یا ماجرای جدیدی را از سرمی‌گذراند؛ در حالی که، هیچ تاثیری از آن‌چه در فیلم قبلی بر او گذشته است در این فیلم تازه به چشم نمی‌خورد. از این‌رو، پیش آمدن انبوه این روی‌دادهایِ بی‌تاثیر برای یک انسان عجیب می‌نماید. حتی خود تیترهای

www.rawij.com

همیشه یک‌سانِ فیلم‌های سریال که هر بار داستانی متفاوت دارد، قلابی بودن کل ماجرا را نشان می‌دهد. همین‌طور، نمایش چهرهٔ هنرپیشگانی که به عنوان معرفی، در یک کادر، با لبخند ظاهر و محو می‌شوند.

البته شرکت یک بازیگر در فیلم‌های متفاوت غیرسریال، به خاطر قطع زمانی و حضور عوامل بسیار دیگر که بین فیلم‌های گوناگون او پیش می‌آید با موضوع ذکر شده فرق دارد. ولی اصولاً، صنعت هنرپیشه‌سازی، از نظر شخصیت‌پردازی سینمائی و حتی پرداخت‌های داستانی، نوعی تحمیل به تماشاگرِ معتاد به پذیرش دائمیِ بازیگران شناخته شده است. این تحمیل که با فروش فیلم پیوند دارد در بسیاری از موارد از سوی تهیه‌کنندگان به گارگردانان صاحب سبک نیز با اعمال می شود.

*

سینمای کامپیوتری

در فیلم‌های جدید کامپیوتری، دخالت‌گری شکل تازه‌ای به خود گرفته است. در واقع، سینمای امروز با استفادهٔ بیش از حد از کامپیوتر، به سوی مسلط ساختن راویِ دخالت‌گر در ساختار و سرنوشت خود و دور شدن از رابطه دمکراتیکی که تا به حال با مخاطب خود داشته است پیش می‌رود. و

این برای بسیاری از عاشقان سینمای کلاسیک چون زنگ خطری پر طنین است. ولی، از سوی دیگر، سینما قبل از آن‌که در ارائهٔ تصویر روی‌دادهای واقعی به عنصری خسته کننده تبدیل شود، با گریز به عرصهٔ کامپیوتر و خلق موجودات و حرکات و روی‌دادهای افسانه‌ای، زمینهٔ نوینی یافته که حتی می‌تواند به گذشته اساطیری بشر نیز برگردد و این دنیای خیالی را، بی‌آن‌که واقعاً خیال بنماید واقعی نشان دهد. اکنون آشکار است که تفاوت ماهوی بین حقهٔ سینمائیِ کامپیوتری، با آن‌چه قبلاً حقهٔ سینمائی نامیده می‌شد وجود دارد؛ تفاوتی که یک کیفیت تازه است، نه افزونه‌ای بر کمیت پیشین؛ چرا که خیالی‌ترین صحنه را واقعی نشان می‌دهد؛ تفاوتی که به یمن آن حتی «رئالیسم جادوئی» گارسیا مارکز نیز در سینما واقعی می‌نماید.

این بار، گوئی تصویرِ «دست» انسان بر دیوارهٔ غارها، در سیر تاریخی خود تا به تصویر سینمائیِ کامپیوتری برسد که با امکانات خارق العاده‌اش تجسم و پدیداریِ هرگونه خیال انسان از اعماق درون او را ممکن می‌سازد؛ به چیزی بی‌نهایت واقعی‌تر از خودِ «دست» تبدیل شده است.

تمام زیبائیِ هنر، از همان ابتدا در این بوده است که راز و رمز تصویر این «دست» کشف شود و جزو اسرار باقی نماند؛ زیرا، انسان بر این باور است که هم خود پیشین‌اش را همواره احیاء می‌کند و هم خود اکنون‌اش را همیشه زنده می‌دارد. و این، تلاشی ست که انسان تا کنون در این باب

www.rawij.com

کرده و کوششی ست برای گشایش این رمز. تلاشی برای شناخت خود، متاثر از نیروئی که در تصور از خود دارد. این نیرو، در تصویر کامپیوتری «دست» نیز موجود است و انسان می‌کوشد، هربار آن را به روایت و گونه تازه ای کشف کند. و الی، هیچ انگیزهٔ دیگری این تکرار را در نقش‌زدنِ «دست» بر دیوارهٔ کامپیوتری زمان ما توجیه نمی‌کند.

*

بازیگری

در سینما، چون صحنهٔ موجود، واقعی به نظر می‌رسد، این حس به بیننده دست می‌دهد که با آدمی‌روبرو است که بازی نمی‌کند؛ بلکه در جریان یک رویداد، واکنشی طبیعی از خود نشان می‌دهد. بنابراین، تشخیصِ بازیِ هنرپیشهٔ سینما و فهم خوبی و بدیِ آن دشوار می‌شود. از این رو، عامهٔ مردم هنرپیشه‌های تئاتر را از نظر بازیگری پرقدرت تر احساس می‌کنند. این موضوع اعتبار بازیگریِ سینما را مورد تردید قرار می‌دهد. در حالی‌که بازی در سینما، به خاطر قطع صحنه و بیرون آمدن بازیگر از حس تداوم روی‌داد، پیچیده‌تر و دشوارتر از حفظ روال شخصیتی حرکت و واکنش عاطفیِ تئاتری است. گسستِ بازی در سینما هر آن تعادل بازیگر را به هم

می‌زند. افزون بر این، حرکت در تصویر نوعی خلاصه‌گری درپی دارد که با تحرک بیرونیِ واقعه تئاتری نمی‌خواند. به این معنی که یک نگاه در سینما، معمولاً عبارت است از حرکت ملایم کره چشم؛ در حالی‌که این مطلب در تئاتر عمدتاً با گردش سر به سوی موضوع مورد اشاره ابراز می‌شود؛ زیرا، بازی تئاتری با واقعیت تجربی و ملموس زندگی اجتماعی همخوانی دارد.

دشواری کار یک بازی‌گر تئاتر عمدتاً به نمایشِ بیان حرکتِ بدنیِ احساس و ایجاد لحن مناسب و از این‌گونه خلاصه می‌شود. ولی درک پیچیدگی‌هایِ حرکتی سینما آسان نیست. بازی‌گریِ سینما از روال حرکت عادی فیزیکیِ زندگی بیرون است. وقتی تصویرِ درشت، صورت و یا بخش دیگری از عضو بدنیِ بازیگر را پیش چشم بیننده قرار می‌دهد، بازی‌گری در ژانر تازه‌ای رخ می‌نماید که درک و دریافت ویژهٔ آن نما می‌طلبد. یعنی جدا از این‌که، در کل، بازیِ سینمائی با بازیِ تئاتری تفاوت دارد و دچار عدم هم‌خوانی با رویداد و حالت فیزیک طبیعی است، بر حسب دید دوربین و بر حسب نوع نگرش کارگردان و در نور و مکان و فضاهایِ گوناگون و به ویژه در ترکیب نماها با هم (مونتاژ) نیز شکل و شمای دیگری به خود می‌گیرد که از اساس و ماهیتاً با بازیگریِ تئاتر فرق دارد. هم‌چنین، هنرپیشه‌های فیلم و قهرمان‌های داستان به انعطاف بدنیِ بیشتری نسبت به هنرپیشه‌های تئاتر نیاز دارند. چرا که باید بتوانند در لایه‌های نازک فیلم و

www.rawij.com

صفحات کتاب جا بگیرند و فشار ناشی از وزن کاغذی و لایه‌های ژلاتینی را بر روی خود تحمل کنند. این مسئله‌ای خیالی نیست واقعیت دارد.

*

پایانه

چکیدهٔ این گفتار این است که سینما هنری است که به فردگرائیِ انسان پاسخ نهائی می‌دهد. پایانهٔ فردگرائی، فردگرائی با خصلتِ جمعی است. اگر تودهٔ منفرد، ناهمگون و بی‌هویتِ تماشاگری را که هنگام دیدن فیلم در کنار هم قرار گرفته‌اند، تا در برداشت از یک اثر با هم شریک شوند با گروه‌های انسانیِ اولیه در غارها، وقتی در مراسم‌شان برای تماشای آثار نقاشیِ دیواری گرد می‌آمدند مقایسه کنیم؛ بین آن‌ها هیچ مشابهتی نمی‌بینیم. یعنی یک‌دسته را مشترک می‌پنداریم و دسته دیگر را منفرد. ولی در واقع غیر از این است. نگاه عمیق به این جمع پراکنده و به ظاهر منفردِ تماشاگرِ سینما که از فردیت‌های جدا با گرایش و تمایل و خواست‌های متفاوت تشکیل شده، دریافت موضوعِ «وحدت جمعی» را آسان می‌سازد. «وحدت جمعی» پدیدهٔ تازهٔ این عصر است که با جمع ساده و کنار هم قرارگیری عناصر منفرد تفاوتی ماهوی دارد. تنش و تپش یگانه‌ای‌ست که حاصل دنیای مدرن است. تنش و تپشی که در همهٔ ایشان یک‌سان است و عبارت ست از حرکت برای یک مقصود اجتماعی؛ یعنی

شرکت در مسابقهٔ به‌دست آوردن هویت و همسانیِ اجتماعی. سینمائی که بر پردهٔ پیش چشمِ چنین انسانی در حرکت است عامل وحدت دهندهٔ او و جنبش اساسیِ این دوران و بیان تحول و حرکتی است که در درون فردیت خام نخستین بشر رخ داده است. زمان، در این پدیدار، زمانی پرشتاب است و روح تازه به شمار می‌آید. یک اثر سینمائی فقط جمعیت حاضر در یک سالن را به هم نمی‌پیوندد. میلیون‌ها انسان در سراسر جهان از طریق آن در ارتباط با هم قرار می‌گیرند و ذهنیت مشترک می‌یابند. با ظهور سینما در جهان، وحدت نظر مشترکی پدید می‌آید که سرآغاز نوین و به راستی دمکراتیک در روابط گستردهٔ اجتماعی جهان امروز تلقی می‌شود. سینما هنر توده‌های انبوه مردم است؛ انبوه مردمی با فردیت های خالص و وحدتی یگانه. این حس مشترک، راز محرمانه‌ای را در پس خود دارد؛ رازی از هزاره‌های پیشین که بر فراز بال «نقش» از دیوارهٔ غارها تا به امروز پرواز کرده است؛ به‌طوری که، در تحول سریع صدساله سینما، یادگیری تعبیرهای تکامل یافتهٔ فیلم حتی از ساده‌ترین انسان علاقه‌مند به سینما نیز برمی‌آید؛ به‌طوری که، تغییر و تحول در دکور، صحنه، مکان، لباس، بازی‌گری و تغییر در درشت نمائی، زاویه بندی و حرکت دوربین، مونتاژ و نور و صدا به سرعت و آسانیِ بسیار بسیار بیش از تحولات هر هنر دیگر لمس می‌شود و هر شیوهٔ سینمائی به سرعت به چیزی عادی بدل می‌گردد که اگر نو نشود تاثیرگذاریش را از دست خواهد داد. امروزه هر بینندهٔ

www.rawij.com

عادی قادر است روال و شکل حرکت حادثه و پیرنگ و پایانهٔ فیلم ها را بنا به تجربهٔ تماشای فیلم های متعدد و فراگیری‌ها حدس بزند و از نوعی سلیقه و شاید آلودگیِ کارگردانی کردن برخوردار باشد. این «راز» برملا شده است. این زیبائی‌شناسیِ پرورش یافته و خصلت همگانیِ سینما ست که این گونه توافق فکری را به مثابهٔ کلید دروازهٔ بهشت گمشدهٔ انسان به دنیایِ امروز تقدیم می‌کند؛ دنیائی که در آن انسان خود را بازمی‌یابد و فردیتش را در جمعیتی همگن و آشنا باز می‌شناسد.

و در پایان، گفتنی است که هنر و ادبیات شگفت‌انگیزیِ آن روزگاری را دارند که چیزها ارزشی داشته است. و انسان واقعاً نمی‌داند این «روزگار» در گذشته وجود داشته یا امری مربوط به آینده است.

* * *

* از این نویسنده منتشر شده است:

بختکهای شریر (مجموعه داستان)

خواب نقره ها و ستاره ها (دفتر شعر)

چیزی در همین حدود (مجوعه داستان)

نقره و رؤیا (دفتر شعر)

تبعیدیها (چهارگفتار در بارهٔ تبعید)

درآمدی بر نقد ساختارهای زیبائی شناسی

نقدِ آثار ادبی

نقدِ آثار نمایشی

یوانا (فیلمنامه بلند)

من یك شورشی هستم (خاطرات زندان)

* منتشر می‌شود:

آدمهای کاغذی (رمان)

www.rawij.com